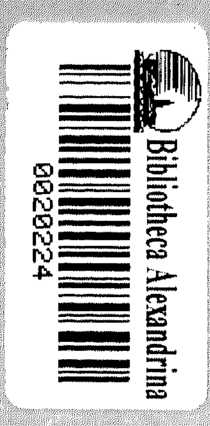
مكتبة الدراسات الأدبية

(٩٩)

الدكتورة جيهان السادات

أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر



دار المعارف



مكتبة الدراسات الأدبية

(٩٩)

أثر النقد الإنجليزى في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين

(فى الشعر)

تأليف

الدكتورة چيهان السادات



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

كلمة شكر

تقليد معروف عند من يريد أن يشكر شخصًا أن يعلن عن عجزه عن الشكر، ولكنى أحس – حقًا – بهذا العجز الذى كثيرًا ما وددت أن أتخلص منه، وأقدم شيئًا من الشكر التلقائى إلى المشرفة على هذه الرسالة أ.د. سهير القلماوى فتخوننى الكلمات.

فقد رعت هذه الرسالة فكرة طارئة لم تتخذ حدودًا واضحة، ولا سمات مميزة، ثم مشروعًا محدد القسمات، بَيِّنَ الفصول، ثم عملاً دائبًا، تظلم حوله الظروف أحيانًا، وتثبطه الأحداث عن النشاط والأمل، غير أنها تنفث فيه من روحها العظيمة، حتى يستعيد الحياة الواهنة، فتتولاه بالعناية حتى يستعيد قواه، فيستأنف الحركة ثانية، فتوفر له أسباب النماء حتى آتى الثمرة التى بين أيدينا.

لها الشكر العظيم، وللأصدقاء الذين وقفوا معى، ولم يتخلوا عنىّ حين تخليت عن نفسى أو كدت، إلى أن أعادونى – أو عدت معهم – إلى ما أحب وأحبوا.

والشكر العظيم لهؤلاء الذين لم أكن أعرفهم، غير أنهم بادروا وقدموا لى ما كنت فى حاجة إليه من أعمال وملاحظات ومعلومات، استفدت منها، فربما لم أكن لأصل إليها وحدى.

القاهرة ١٩٨٦ — چيهان


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

هذا البحث أربعة حدود تبين المجال الذى يدور فيه، فلا يتخطاه، وأول هذه الحدود أننا ندرس النقاد الرومانسيين وحدهم، مواصلة للاتجاه الذى سلكته فى البحث الذى حصلت به على درجة الماجستير، وكان عن الشاعر الرومانسى شلى فى الأدب المصرى. فلا ندرس المدرسة التى كانت سائدة فى الميدان الأدبى قبل وجود الرومانسيين، وهى مدرسة الإحيائيين. فإذا كان الفكر الرومانسى قد أفرز نقاده كما أفرز شعراءه، فقد أفرز الفكر الإحيائى نقادًا، أشاعوا مبادئه، واتخذوا منها معيارًا لأحكامهم، مثل الشيخ حسين أحمد المرصفى (.. - ١٨٩٠) والشيخ حمزة فتح الله (١٨٤٩ - ١٩١٨).

كذلك لا ندرس أحدًا من النقاد الإحيائيين الذين عاصروا الحركة الرومانسية أمثال محمد إبراهيم المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) والشيخ سيد على المرصفى (٠٠ - ١٩٣١)، ومصطفى صادق الرافعى (١٨٨٠ - ١٩٣٧). على الرغم من إيماننا بتأثرهم تأثرًا ما بالنقد الإنجليزى، ولكننا رأينا أن نقدم لكثير من مسائلها بالرأى الشائع بين الإحيائيين لنكشف عن التغيير، أو التطور الذى وقع، وهذا ما تقتضيه الرغبة فى التخصص فى فترة معينة إزاء نقد معين ساد فيها.

أما الحد الثانى فهو أننا ندرس النقاد الرومانسيين فى مصر وحدها بالرغم من أن كل دارس للشعر العربى الحديث، يعرف أن ذلك الاتجاه سيطر على الأدب العربى فى كل أقطاره، كما يعرف أن التشابه الشديد غلب على كل من مدرسة أبولو المصرية، ومدرسة المهجر حتى وحد بينهما د. لويس عوض إذ قال: «فمدرسة المهجر فى أمريكا إن هى إلا وجه من وجوه مدرسة أبولو فى مصر، ومدرسة أبولو فى مصر إن هى إلا وجه من وجوه مدرسة المهجر فى أمريكا. ولا سبيل إلى فهم أدب جبران، وإيليا أبى ماضى، وميخائيل نعيمة إلا بدراسة أدب «مىّ» وأحمد رامى، وأحمد زكى أبى شادى.. فمدرسة المهجر ومدرسة أبولو إنْ هما إلا مدرسة واحدة، مهما تشعبت فصولها أو ترامت مواقعها، أو تباعدت آثارها. وقد كان لها معلمون وتلاميذ فى كل

بلد من البلاد العربية. قد تختلف أقدارهم، وقد تختلف مقومات تكوينهم، ولكنهم فى حقيقة الأمر يشعرون بشعور متشابه ويفهمون الفن والجمال فهما متشابهان، ويعبرون عن مكنونات نفوسهم تعبيرًا متشابهًا»[1].

بل يستمر الناقد فيعلن أن هذه الحركة لم تنفذ إلى الأدب وحده بل نفذت إلى جميع الفنون: «وأحسب أنه كان لهذه المدرسة فى الأدب مقابل فى بقية الفنون الأخرى: فى الرسم، وفى النحت، وفى العمارة، وفى الموسيقى، وفى الغناء»[2].

ود. لويس عوض لا يتحدث عن المبدعين من الأباء والفنانين وحدهم، بل يتحدث عن النقاد أيضًا، والدليل الواضح على ذلك أن ميخائيل نعيمة رحب بكتاب «الديوان» الذى كتبه العقاد، والمازنى ترحيبًا حارًا، يقول نعيمة فى «الغربال»: «ألا بارك الله فى مصر، فما كل ما تنثره ثرثرة، ولا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية عبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافى، فكم زمرت لبهلوان، وطبلت لمشعوذ، وطيبت لسكران، غير أن عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء: عرفت أن مصر مصران لا واحدة: مصر ترى البعوضة جملًا، والمدرة جبلًا، ومصر ترى البعوضة بعوضة، والمدرة مدرة... إن مصر هذه - مصر الثانية - قد قامت اليوم تناقشش لأولى الحساب، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة، وسلاحها الوجدان الحى، ومحكها الحق، لأنها تقول لها: أما أن تثبتى لى حقك باعتبارى فأسكت، أو أريك كل مافيك من زيف فتسكتى. وبعبارة أخرى أن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيها»[3].

وقد رد العقاد التحية بمثلها فى المقدمة التى كتبها لكتاب «الغربال»، وأعلن اتفاقه التام مع الناقد المهجرى، قال: «الحق أننى قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة، وجوار ملاصق فى الحى الذى أسكنه فى هذه الدنيا الأدبية الجديدة... لو لم يكتب قلم النعيمى هذه الآراء التى تتمثل للقارئ فى هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا»[4].

لذلك نرى أن تناول النقد المصرى هو فى نفس الوقت تناول للنقد العربى كله إلى حد بعيد، أو هو على الأقل ممثل كاف لاتجاهاته ومعالمه وتطوراته.

يضاف إلى ذلك أن قسطًا كبيرًا - ربما كان الأعظم - فى ذلك النقد، نشر فى الصحف

---

(١) دراسات فى أدبنا الحديث ص١٥٨.
(٢) نفس المرجع ص١٥٩.
(٣) الغربال ص٤٩٨.
(٤) الغربال ص٣٤٢، ٣٤٣.

اليومية، والمجلات الأسبوعية والشهرية، وليت أبناء كل قطر من الأقطار العربية يقومون بجمع نصوصهم النقدية ليدرسوها، فهم أقدر على الوصول إليها إن لم يكن الزمن قد أبادها. وعلى الرغم من المعاناة التى تجشمناها فى سبيل الوصول إلى الدوريات التى نشرت النصوص المصرية، وعلى الرغم من وفرة ما وصلنا إليه فإننا لا نستطيع أن ندعى أن ما وصلنا إليه هو كل ما كتب، وعلى الرغم من أن كثيرين من الكتاب جمعوا مقالاتهم بعد ذلك فى كتب كما فعل هيكل، والمازنى، والعقاد، وطه حسين، فإن المجال ما يزال مفتوحًا. ويحدونالأغالأمل أن نصل فيه إلى مادة أوفر لمستقبل أبحاثنا.

ومع هذا التحديد فإن الأمر لم يكن يسيرًا عند التطبيق. فهناك من النقاد من يجمع مؤرخو الأدب على رومانسيتهم، ومنهم من يختلفون فى ذلك اختلافًا متفاوتًا. فقد كان منهم من عاش إبان كان الإحيائيون فى أوج ازدهارهم، فبقيت عنده عدة ظواهر من ظواهرهم مثل خليل مطران، كذلك لابد أن نذكر أن الرومانسيين المصريين جاءوا فى فترة زمنية متأخرة عن الرومانسيين الإنجليز، فلا نستطيع أن ننسبهم. إليها وحدها. ذلك أنها فترة ازدهرففيها مذاهب أخرى جاءت عقب الرومانسية، وتأثر المصريون ببعض من اتجاهاتها، فاختلطت برومانسيتهم، وغيرت فى ملامحهم. يصدق هذا القول فيما نرى على أبى شادى أكثر من زملائه، بسبب رحابة ثقافته، وتعدد ميوله.

يقول العقاد فى وصف تلك الحالة: «كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون (بهازلت)، ويشيدون بذكره ويقرءونه. لقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى، بين أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستوارت ميل وشلى وبيرون و (وردزورث).. ثم خلفتها مدرسة قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية، وهى مدرسة براوننج وتنسيون وإمرسون ولونجفلو وبون ويتمان وهاردى وغيرهم، ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة. وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشئوا بعد شوقى وزملائه»[1].

وقال د. عبد العزيز الدسوقى فى توضيح ذلك: «كانوا يصدرون عن نفوسهم الثائرة وثقافتهم المتنوعة. ولذلك نلمح فى شعرهم كثيرًا من مذاهب الأدب التى كانت سائدة فى الأدب الغربى، من رومانسية ورمزية وفنية وسريالية، فهم لم يتأثروا بمذهب معين، ولم يصدروا عن

---

(١) سعراء مصر وبيئاتهم ١٩٢ - ١٩٣.

فلسفة موحدة.. وإنما اجتمعوا على هذه الثقافات المتنوعة، يقرءون فى الشعر بيرون وشلى وشعراء البحيرة وشكسبير، وفى نقد الشعر وتاريخ الأدب هازليت وآرنولد وستنسبرى وماكولى»[1].

وعلى الرغم من اختلافنا مع الدسوقى فى تعميم القول بأن الديوانيين «لم يتأثروا بمذهب معين...»، وإيماننا بأن قوام مذهبهم هو الرومانسية، وما أخذوه من المذاهب الأخرى إن هو إلا تعديلات هامشية وتكميلية، فإن نتفق معه فى قوله: إن تأثرهم كان بمذاهب شتى.

وأول ناقد عربى يعرض له هذا البحث هو الشاعر خليل مطران، الذى نعده قنطرة بين الإحيائيين والرومانسيين، على الرغم من الاختلاف فى أمره، ذلك الاختلاف الذى صوره د. محمد مندور بقوله: «لقد تشعبت الآراء فى البحث عن مقومات شعر الخليل، فسماه البعض شاعرًا إبداعيًا أى رومانتيكيا، وسماه آخرون شاعر العصر.. ومع ذلك فإن الاجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائدًا للمدرسة الجديدة فى الشعر العربى المعاصر.. التى.. تمتد فى جماعة أبولو خلال أحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى، ومن سار على دربهم من الشعراء الناشئين فى مصر وغيرها من البلاد العربية... فمطران شاعر رومانتيكى أصيل يحاول أن يخفى تلك الرومانتيكية لشدة حساسيته، وفرط محاسبته لنفسه ومعاودته لها»[2]. وقد اعترف بعض أفراد جماعة أبولو بأستاذية خليل مطران علانية[3].

وليس هنا خلاف هام فى كون جماعة الديوان هم الرعيل الأول من الرومانسيين، وجماعة أبولو هم الرعيل الثانى. وإنما الخلاف الهام يقوم حول مؤسس جماعة أبولو، نعنى أحمد زكى أبا شادى. وقد أوضح د. كمال نشأت هذا الاختلاف فى قوله: «فأبو شادى – وإن تعددت مجالاته الشعرية واتجاهاته – تظل الصبغة الرومانتيكية غالبة عليه... فمبدأ الحرية الذى يدين به فى احترام كل المدارس الأدبية على اختلافها كان ركيزة تنقله بين المدارس المختلفة. فنحن لا نستطيع أن نحدد لونًا لأبى شادى بجانب الخط الأساسى الذى يشمل شعره كله، وهو رومانتيكيته. فقد ساهم فى الشعر الرمزى والواقعى والكلاسيكى والرومانتيكى، وكتب الشعر الوصفى والأخلاقى والفلسفى والقومى والإنسانى... وقد أدرك بنفسه عدم استقلاله بمذهب أو

---

(١) جماعة أبولو ٩٣.

(٢) خليل مطران ١٠ – ١٢.

(٣) أبو شادى: أطياف الربيع د، ٢٠٠، ود. سعيد حسين منصور: التجديد فى شعر خليل مطران ٤٢٦ – ٤٢٧.

لون يعرف به، ولذلك قال يبرر هذه الظاهرة: (ليس من الحتم أن يدين الأديب أو الشاعر بمذهب واحد فحسب. فقد تجتمع جملة مذاهب فى شعره، وقد تتداخل، وعلى الأخص إذا كان الشاعر وفير الإنتاج»[1].

وقد رأينا أن نبدأ الحديث فى كل مسألة إن أمكن بدرس خليل مطران، فعبد الرحمٰن شكرى ثم إبراهيم عبد القادر المازنى، فعباس محمود العقاد، ونختم بأحمد زكى أبى شادى، وإن كانوا متعاصرين، لكن لا يمكن الادعاء بأن واحدًا معينًا منهم قد سبق كل زملائه فى آرائه. فقد كان يسبق كل منهم غيره فى بعض الآراء ويأتى بعده فى بعضها الآخر يضاف إلى ذلك الاختلاف بينهم فى السابق منهم فى بعض المسائل. وعلى كل حال فالسبق إلى الآراء ليس هو الهام فى هذا البحث، وإنما الهام هو وجوه الشبه بين آراء النقاد المصريين والإنجليز. وبطبيعة الحال لن نهمل آراء غير هؤلاء الخمسة إذا ما وجدنا فيها ما يكمل نقاط البحث أو يوضحها.

وإذا كنا قد وجدنا الاختلاف يدور حول جماعة من الرومانسيين المصريين، فإن الظاهرة نفسها تتكرر مع بعض الرومانسيين الإنجليز[2] ولكن الإجماع منعقد على وليم وردزورث، وصمويل تيلور كولردج وجون كيتس ووليم هازلت وبرسى بسشى شلى.

وممن يضعهم الدارسون بين النقاد الرومانسيين ماثيو آرنولد، على الرغم مما يدور حوله من خلاف، أوضحه د. محمود الربيعى فى قوله: «ظهر الانتقاص على الفكرة الرومانتيكية أولاً عند ماثيو آرنولد، وبخاصة فى مقالته (وظيفة النقد) التى هاجم فيها كل ما هو شخصى وخاص، وانتقد الشعراء الرومانتيكيين بشدة. وهكذا كان أرنولد صورة لعصره، فهو على وعى بالثغرات الكثيرة الموجودة فى التراث الرومانتيكى، ولكنه فى الوقت نفسه متأثر أبعد التأثر بهذا التراث، ومن ثم فهو لا يستطيع الفكاك ن أسره..»[3].

والحد الثالث يتعلق بالحدود الزمنية إذ قصرنا البحث على ما بين الحربين العالميتين. لأن تلك الفترة هى التى ازدهرت فيها الحركة الرومانسية الحقة فى مصر. يقول د. لويس عوض: «إن المدرسة الرومانسية فى الشعر العربى... قد انطوت بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وهى لم تنطو لأن آجال شعرائها قد انطوت، ولكنها انطوت لأن الحياة التى أنبتتها وغذتها بألوان الفكر الرومانسى، والوجدان الرومانسى قد انطوت، بعد أن دامت جيلاً كاملاً امتد بين الحربين»[4].

---

(١) أبو شادى ١٨٤ - ١٨٦ دراسات أدبية - الحلقة ١٤٧ من سلسلة (مصر وأمريكا) - ص١.

(٢) Rene Wellek: History of Modern Criticism The Romantic Age.

(٣) فى نقد الشعر ١٨١.

(٤) دراسات فى أدبنا الحديث ١٥٩.

ويستمر د. لويس عوض مؤكدًا أن الأدباء الرومانسيين الذين عاشوا بعد هذه الفترة، اضطروا إلى الكف عن الإنتاج بسبب الظروف غير الملائمة التى جدت فى الحياة المصري٢: «لهذا نرى حسن كامل الصيرفى ومحمود حسن إسماعيل وعبد القادر القط... يتحركون بيننا ولا يغنون، ومنهم من انصرف عن الشعر جملة، وجرب فنونًا من الأدب غير ما خلق له. ومنهم من صمت صمتًا رهيبًا دونه صمت البحار. وما صمتوا عن قصد، فالطائر الغرد لا يصمت إلا حين يغتاله الأسر الحزين. وإنما صمت هؤلاء الشعراء لأن الحياة أو بعض وجوهها قد تبدلت من حولهم، وغدا لها مضمون لا تتجاوب معه قلوبهم بما يهز النفس إلى الهديل أو الغناء»[1].

ويكاد يوافقه على هذا الرأى محمد عبد الحى موافقة تامة. فقد قال فى مقاله الذى نشره عن «شلى والعرب» فى مجلة «الأدب العربى» Journal of Arabic Literature[2]: إن شلى كان الشاعر الإنجليزى الرومانسى المفضل عند العرب، وإنه تمتع بتأثير ملحوظ على لغة الشعر العربى وصوره وموضوعاته بين سنتى ١٩١٠، ١٩٥٠. وإن شهرته فى العالم العربى بلغت أعلى مستوًى لها فى الثلاثينيات، ثم أخذت صورته فى الزوال مع التفسخ التدريجى للرومانسية العربية نفسها تحت تأثير عوامل متنوعة: داخلية وخارجية.

For a long time he (Shelley) enjoyed the status of the English Romantic poet par excellence. He exerted a considerable influence on the diction imagery and themes of Arabic poetry between 1910 and 1950....

The high-water mark of Shelley's reputation in the Arab world was reached in the thirties, after which his image began to fade with the gradual dissolution of Arabic Romanticism itself under the influence of various internal and external factors.

وقد أدى بنا هذا إلى أن نحدد نهاية الفترة تحديدًا واضحًا بسنة ١٩٤٥، فلا نتعرض لما جاء بعدها. ولكننا لم نستطعْ أن نضع حدًّا بمثل هذا الوضوح لبدايتها: لأن كثيرين من كبار النقاد الرومانسيين، شرعوا فى الكتابة قبل أن تبدأ الحرب العالمية الأولى. بل قبل التاريخ الذى حدده محمد عبد الحى. فاضطررنا أن نبدأ مع بداياتهم، وهى - على أية حال - مثل كل البدايات، لا تمثل صورة ناضجة للنقد الرومانسى، إلا أنها تكشف عن بعض جوانبه، بما

(١) دراسات فى أدبنا الحديث ص ١٥٩.
(٢) المجلد الثالث ص ٧٢، ٧٨.

لا يجوز لنا تجاهله. أما جملة النقد الناضج فقد كانت فعلاً بين الحربين العالميتين.

والحد الرابع أن هذا البحث قد اقتصر على النقد الإنجليزى، وليس معنى ذلك أنه النقد الوحيد الذى عرفه الأدباء فى مصر وتأثروا به. فالنقاد السوريون المتمصرون أمثال نجيب الحداد (١٨٦٧ - ١٨٩٩) وقسطاكى الحمصى (١٨٥٨ - ١٩٤١) والنقاد المصريون أمثال حسين المرصفى ود. محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ود. طه حسين عرفوا الفرنسية، وأتقنها بعضهم، وقرءوا أدبها. وظهر أثر هذه القراءة فيما كتبوا، مثل المقارنة التى عقدها نجيب الحداد بين الشعر العربى والغربى، وانصب معظمها على الشعر الفرنسى. وصرح بعضهم بالتأثر فى غير استحياء بل فى زهو، مثل قول قسطاكى الحمصى فى مقدمة كتابه «منهل الوراد فى علم الانتقاد»: «وإنى لم أزل منذ ستة عشر عامًا أتتبع سير هذا الفن الجليل، مكبًّا على مطالعة كتب أئمته من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل، حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع إلا إليه، وشاغل الطرف لا يحب أن يقع إلا عليه... على أنه لابد لى من أن أقص على القارئ ما دهانى من الحيرة والاضطراب، عند أخذى القلم لتأليف هذا الكتاب، إذ كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن فى اللغة الفرنسوية، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية، إلا من وجه خفى إجمالى، وطرف ذهنى خيالى، فإن جميع ماقرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف Sainte Beuve ورينان تين Renan Taine وفردينان برونتيير F.Brunetiére وإميل فاجيه E. Faguet وجول لوميتر Jules Lemaitre وأدولف بريسون A. Brisson وغيرهم من المعاصرين لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ومتفننين. وكتبت إلى بعض الأصحاب الأفاضل فى عاصمة الفرنسيس أن يتحفونى بأجل مؤلف فى قواعد هذا العلم النفيس، رغبة فى ترجمة القواعد التى هى الغرض الخطير، واتخاذه لى هاديًا فى هذا المطلب العسير... وجل ما كتبته من تاريخ النقد عند سائر الأمم فى الفصلين الثانى والثالث وبعض الرابع استفدته من كتاب موسوعات العلوم الكبيرة الفرنسوية، فهى حجة بلا منازع»[١]. وكل هؤلاء النقاد الذين ذكرهم فرنسيون.

ويمكن القول أن النقد المصرى تأثر بالنقد الفرنسى أولا، ثم اتصل بالنقد الإنجليزى وتأثر به مع ظهور الرومانسيين. ولا يعنى ذلك أن النقد المصرى لم يتأثر بغير هذين النقدين، بل صرح النقاد المصريون أنفسهم أنهم عرفوا شيئًا ما من النقد الألمانى والروسى وغيرهما، غير أنهم لم يعرفوه مباشرة، وإنما بواسطة اللغتين اللتين عرفوهما، والإنجليزية خاصة، كما يتبين من

---

(١) منهل الوراد فى علم الانتقاد ٣/١.

قول الحمصى السابق، ومن قول عبد الرحمن شكرى فى المقال الذى كتبه ى مجلة المقتطف عما حصله من ثقافة: «... والثقافة التى سهلها وجودى فى إنكلترة، وهى ثقافة دراسة الشعراء الذين كانوا فى ذلك الوقت يعتبرون الشعراء الحديثى العهد، مثل «سوينبورن» و«رزيتى» و«أوسكاروايلد» وغيرهم، وأمثالهم ممن ترجم بعض شعرهم إلى الإنكليزية أمثال «بودلير»، والثقافة التى مكننى منها علمى بطبعات مختلفة فى إنكلترة لمصادر الثقافة المختلفة، وسهولة الحصول على كتب منها، إما بالشراء وإما بالاستعارة من المكتبات، مثل طبعة «بوهن» وكان بها جميع مؤلفات «جويتى» مترجمة إلى الإنكليزية، ومؤلفات «هينى» الشاعر الألمانى الناسب الساخر، وغيره من أدباء الألمان وفلاسفتهم أمثال «شوبنهور»، وكان بها أكثر كتب الأدب والفلسفة الإغريقية القديمة مترجمة، ومثل طبعة «فريمان» وهى معروفة أفادت كثيرًا من المطلعين، وبها مصادر متعددة للثقافة الإنكليزية وثقافات اللغات الأخرى منقولة إلى الإنكليزية...»[1].

وقد جمع العقاد فأفاد فى قوله المختصر: «كان الميل الطبيعى للقراءة هو قراءة الإنجليزية، ولكن هذا لا يمنع من قراءتنا لنقاد اللغات الأخرى بالإنجليزية أيضا»[2]. وقال أيضًا: «فالجيل الناشىء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربى الحديث، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى»[3].

ومن الممكن أن نكتفى بهذه الأقوال لنؤكد على وجود صلات بين النقاد المصريين ومؤلفات النقاد الإنجليز. ولكن هذا الأمر فى غاية الأهمية، لأن المدرسة الفرنسية خاصة من مدارس الأدب المقارن – وهى أقدم مدارسه – تقصر اهتمامها على الآداب والنصوص التى ثبت الاتصال بينها. فتهمل كغيرها من مدارس الأدب المقارن الموازنات التى تقوم داخل أدب واحد ينطق بلغة واحدة، لأنها من اختصاص الأدب أو النقد القومى أو الأدب أو النقد العام. وظلت المدرسة الفرنسية إلى عهد قريب تهمل الموازنات التى تعقد بين كتاب ينتمون إلى آداب مختلفة

---

(١) المقتطف – عدد يونيو ١٩٣٩. ص ٣٤.
(٢) مجلة المجلة العدد ٦٣، ص ٢٧.
(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ١٩٢.

غير أنه لم تقم بينهم صلات تتيح لهم تبادل التأثير والتأثر، اللذين يولدان تفاعلاً بيِّنًا، لأن الصياغة قد تلعب دورًا هامًّا فى أحداث التشابه بين أعمال تلك الآداب. ثم عدلت المدرسة الفرنسية موقفها وأصبحت كغيرها ترى أن الأدب المقارن يهتم بالصلات التى تقوم بين الآداب المختلفة اللغة، وبما نتج أو ينتج عن هذه الصلات. إما فى حاضرها وإما فى ماضيها، من تأثير وتأثر سواء كان ذلك نتيجة علاقات شخصية قامت بين أدباء ينتسبون إلى لغات مختلفة، أو عاد ذلك إلى المناهل المشتركة التى استقوا منها مادتهم الأدبية[1]. أو إلى أسباب تشابه أخرى مختلفة لها خصوصياتها.

ومن المعروف أن من أقدم القضايا فى النقد العربى قضية الأخذ، أعنى أخذ شاعر عن شاعر آخر بيتاً من أبياته، أو فكرة من أفكاره، أو صورة من صوره، تلك القضية التى عرفت باسم السرقات الأدبية. وخاض فيها النقاد منذ العصر الأموى، وما زال بعض التقليديين منهم خاصة يخوض فيها إلى اليوم كلما برز شاعر كبير فاستحق النقد كما استحق الهجوم عليه وعلى تجديده.

وعلى الرغم من هذا الزمن الطويل، ورقعة الأدب العربى الفسيحة، والاهتمام الواسع النطاق الذى أولاه النقاد العرب لهذه القضية، حتى أتوا على كل جوانبها، وعالجوا كل مظاهرها، وسموا كل واحدة من ظواهرها باسم خاص، على الرغم من كل ذلك، لم يزل من العسير – إن لم يكن من المحال أحيانا – الحكم على أديب بأنه أخذ من آخر، حتى لو سبق أحدهما الآخر بزمن طال أو قصر.

ولعلَّ من أهم هذه الأسباب ظاهرة توارد الخواطر، نعنى اتفاق الخواطر على أفكار متماثلة كل التماثل، أو متقاربة قربًا شديدًا فى بعض الأحيان، دون أن يطلع صاحب الفكرة اللاحقة على الفكرة السابقة أو يسمع بها، وإنما يصل كل من الأديبين إلى فكرته ابتداء. وليس ذلك بالأمر المحال، ولا البعيد، فالتفكير ظاهرة بشرية اجتماعية، تتأثر بالبيئة الطبيعية، والبيئة الاجتماعية، والموروث الثقافى، وقد كانت هذه المؤثرات فى الأدباء العرب – على اختلاف عصورهم وتباعد أقطارهم – متشابهة تشابهًا بعيدًا. فلا بدع أن تأتى بنتائج – أعنى أفكارًا – متماثلة أو متقاربة.

وطبيعى أن يحتمى الأدباء – إن صدقًا وإن كذبًا – بتوارد الخواطر، الذى يبعد عنهم ما عدّه النقاد العرب نقيصة أو وصمة، وأطلقوا عليه اسم السرقة.

---

(١) ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام ص ٣٧، ٣٨.

وإذا كان الأمر كذلك فى نطاق الأدب الواحد، فلا شك أن الحكم يزداد صعوبة، وقد يصل إلى درجة الاستحالة، عندما نخرج عن هذا النطاق إلى نطاق الأدبين المختلفين لغة مثل العربى والإنجليزى أو نطاق الآداب المتباعدة.

وفى مثل هذه الأحوال يبقى الاعتراف سيد الأدلة. ومن حسن الحظ أن الأمر فى النقد يختلف عنه فى الشعر. فقلما يعترف شاعر بالأخذ من شاعر آخر، أو الاعتماد عليه أو التأثر به، إلا إذا كان راويته أو تلميذه أو أحد أعضاء مدرسته الشعرية، مثل مدرسة عبيد الشعر التى ضمت أوس بن حجر، وزهير بن أبى سلمى، وابنه كعبا، والحطيئة، وجميل بثينة، وكثير عزة. وقد كان اتهام عبد الرحمن شكرى لإبراهيم عبد القادر المازنى بالأخذ من الشعر الإنجليزى وكبرياء الثانى التى منعته من الاعتراف، من أسباب القطيعة بين الصديقين ونقد كل منهما الآخر. سئل العقاد «ما حقيقة الخلاف بين شكرى والمازنى؟» فقال: «الخلاف الذى وقع بينهما سببه أن شكرى كان ينبه المازنى إلى مقتبسات شعرية كان يترجمها ولا يشير إليها. فكان شكرى يقول له: «يا أبو خليل، دى بتتحسب علينا كلنا، الناس يقولوا ايه»[1]. وهذه بطبيعة الحال تعز على المازنى. ومع ذلك فلم يشر المازنى إلى مصادر القصائد المترجمة، الأمر الذى حدا بشكرى أن يكتب صفحة، يختم بها مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المطبوع عام ١٩١٦، وفيها يعدد للمازنى ما نقل من شعر ونثر عن الأدباء الغربيين.... وكان جواب المازنى أن شرع فى نقد شكرى فى إحدى الجرائد اليومية ولعلها جريدة النظام، ورد شكرى على المازنى فى الجريدة نفسها، ولم يصف الجو بين الصديقين». وبذلك تفرقت ما اصطلحنا على تسميته بمدرسة الديوان ولم نحظ من المؤلف الذى وعدوا به «الديوان» إلا بجزئين يتيمين من العشرة أجزاء التى كانوا قد أزمعوا تأليفها.

أما الناقد فلا يجد هذا الشعور بهذا الوضوح فهو لا يتحرج من الاعتراف بالأخذ، فى كثير من الأحيان، لأن الأخذ هنا علامة الرغبة فى التثقف، والإكثار منه آية الاطلاع الواسع، والقدرة على توظيف المعرفة فى النقد.

وإذا كان الأمر كذلك فى إطار النقد الواحد، فإنه فى إطار تنوع النقد عبر لغتين، أكثر وأبعد عن كل حرج. ولذلك لا نعجب حين يذكر ناقد من أكبر النقاد الرومانسيين العرب أسماء النقاد الأجانب الذين أخذ عنهم فى صراحة وتوسع دون أدنى محاولة للتستر. فقد سأل محرر مجلة «المجلة»[2] القاهرية، عباس محمود العقاد فى لقاء بينهما: «هل لكم رواد محدودون فى النقد

(١، ٢) مجلة المجلة – العدد ٦٣ – ص ٢٨.

الأجنبى استفدتم منهم؟» فكان جوابه: «أنا لم أستفد من واحد معين. وهناك فرق بين استفادة أفكار واستفادة مبادئ وقواعد، ولابد ألا تدخل ميدان النقد الأدبى إلا وعندك استعداد. فكشف العقاد فى هذه الفقرة أن ما أخذه وأبقى من الأفكار الجزئية، لأنه أخذ القواعد والمبادئ الأساسية، التى ينطلق منها، وبنى عليها صرحًا شامخًا، يحمل سماته الفكرية، ولكن الأساس الأجنبى باق لا يتزعزع ولا يتقوض تحته.

ثم حدد العقاد النقاد الذين اتخذ من مبادئهم قاعدة لبنائه النقدى، فكشف أنهم خليط قال: «ولقد قرأنا لكثيرين من النقاد الغربيين. فـ «هازلت» William Hazlitt مثلاً لا نطلب عنده المبادئ والأفكار، لأنها ليست موجودة لديه، فنقده صائب من الوجهة الذوقية، وليس له نظير فى هذا المضمار، فى حين أنه لا يتمتع بفلسفة نقدية كما يتمتع بها ليسنج Gotthold lessing وأرنولد Matthew Arnold وسانت بيف Charles-Augustin Satinte-Beuve مثلاً ناقد فرنسى له سبعة مجلدات فى النقد إذا قرأها إنسان لا يعوزه أن يقرأ نقدًا بعد ذلك، لأنها تضمنت نقدًا للشخصيات. ويعتبر فهمه للشخصيات، وكلامه عنها ممتعًا، سواء فى ذلك دراسته لعظماء السياسة أو الأدباء، أو سيدات الصالونات، وهو ناقد اجتماعى، قبل أن يكون ناقدًا أدبيًا. أما أرنولد فلم أقرأه كله، لأن لا يشجع على استيعاب القراءة لكتبه كلها. فكتاب واحد منها يكفى. وذلك بخلاف هازلت وسانت بيف، فقد قرأت كل إنتاجها. وتيــن Hippo Lyte Taine هو أول واحد لفت نظرى إلى الفرق الجوهرى بين الأدب اللاتينى والسكسونى. وجاء بعد تين أناتول فرانس Anatole France، وكان يقارن بين الأدباء الفرنسيين والإنجليز، لكنه كان مغاليًا، وليس أدل على ذلك من كلامه عن «كورنى» و«راسين»، ومقارنته لكليوباترة فى المسرح الفرنسى وكليوباترة عند شكسبير».

ويكشف لنا هذا النص عن عدد من المعلومات الهامة. منها أن العقاد - إذا سلمنا بصدق أقواله تسليمًا مطلقًا[1] - بعد هازلت وسانت بيف أهم النقاد الذين استفاد منهم، وأنه طالع كل ما ألفاه، وما استطاع قراءته من إنتاج أرنولد، وأنه لم يقف عند النقاد الإنجليز، بل تعداهم إلى الفرنسيين والألمان.

ونجد مثل هذه الصراحة عند جميع النقاد الرومانسيين، وإن لم يتوسعوا فى التفصيل توسع العقاد. قال د. حسين هيكل فى مقدمة كتابه «تراجم مصرية وغربية»: «فأما الكتاب... فيتناول ترجمة بتهوفن... وشلى، ومن كبار رجال الغرب. وهؤلاء إنما ترجمت لهم لمناسبات خاصة، ولأنى

---

(١) انظر دافيد سماح ص٢٧ David Semah: Four Egyptian Literary Critics.

أحببتهم منذ زمان طويل حبًا جمًا... رأيت واجبًا على لهذا الحب الذى أضمر لأولئك الرجال، حبًّا يعادل ما أفدت من آثارهم، وما حققت لى من معانى السرور بها والطرب لها، أن أثبت صورة هذا الحب بإثبات صورة من حياتهم، هى الصورة الممتلئة بها نفسى منهم»[1].

وقال صالح جودت فى مقدمة كتابه «ناجى: حياته وشعره»: «كان لنا - إذ نحن فى المنصورة - أصحاب ثلاثة من شعراء الشباب فى الأدب، هم شلى وكيتس ووردزورث، نقرؤهم دائمًا، ونحس بما بيننا من أواصر الشعر، ووشائج الشباب، وعبادة الجمال، وروح الثورة على القديم»[2].

وقال أحمد زكى أبو شادى: «فى الأدب الغربى تأثرت كثيرًا بوردزورث وبشيلى وكيتس وهينى من الشعراء، وبيرنز وأرنولد بنيت من الأدباء»[3].

ويرقى إلى مرتبة الاعتراف أن يكتب الناقد المصرى عن واحد أو أكثر من النقاد الأجانب، فيعرض مذاهبهم أو يورد آراءهم. فلاشك أن ذلك الناقد اضطر أن يطلع على مؤلفات هؤلاء النقاد، أو عدد منها ليستطيع أن يكتب عنهم. ومن ثم كانت الفرص متاحة أمامه للاطلاع والتأثر والإفادة. من قبيل ذلك ما كتبه د. محمد حسين هيكل عن تين وشلى فى كتابه «تراجم مصرية وغربية» وما كتبه د. طه حسين عن تين وسانت بيف وبرونتيير Brunetière فى كتابه «فى الأدب الجاهلى»، وما كتبه أحمد أمين عن النقاد الغربيين فى كتاب «النقد الأدبى».

ويأتى فى المرتبة التالية اغتراف الناقد المصرى من آراء النقاد الأجانب رأيًا رأيًا مع نسبتها لصاحبها، والإكثار من بعضها آنا والإقلال آنا آخر، فقد أورد المازنى فى كتابه «الشعر: غاياته ووسائطه» آراء نسبها إلى هازلت وشلى Percy Bysshe Shelley ووردزورث William Wordsworth ودى كوينسى De Quincy من الانجليز[4]، وشليجل August Wilhelm Von Schlegel من الألمان[5]، وسانت بيف من الفرنسيين[6] وغيرهم من الفلاسفة والأدباء والنقاد والمفكرين[7].

---

(١) تراجم مصرية وغربية ٧.
(٢) مجلة البعثة الكويتية - أبريل ١٩٥٤. كتاب رائد الشعر الحديث ٢/ ٢٨١. جماعة أبولو ١٥٣.
(٣) ناجى: حياته وشعره ٥٩.
(٤) الشعر: غاياته ووسائطه ٤، ٥، ٢٥، ٣٦.
(٥) نفس المرجع ٦، ٢٢.
(٦) نفس المرجع ١٨.
(٧) نفس المرجع ٧، ٩، ١٠، ١٢، ٢٤، ٢٥، ٤٢.

يلى ذلك أن تصل إلينا أقوال تزعم أن هذا الناقد أو ذاك كان يطلع على مؤلفات ناقد أجنبى معين، ويستفيد منها وأعلى تلك الأقوال درجة ما يصل إلينا عن طريق أصدقاء الناقد أو أقاربه.

قال المازنى عن شكرى: «كانت مطالعاتى فى الإنجليزية قاصرة على أمثال مارى كوريللى، ومن نسيت غيرها من أضرابها، ففتح عينى على شكسبير، وبيرون ووردزورث وكولردج وهازلت وكارليل ولى هنت وماكولى وجويته وشيللر وهينه وريختر ولسينج وموليير وراسين وروسو، ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربى»[١].

وقال العقاد عن شكرى أيضا: «عرفت عبد الرحمن شكرى قبل خمس وأربعين سنة، فلم أعرف قبله ولا بعده أحدًا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعًا على أدب اللغة العربية، وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى. ولا أذكر أننى حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علمًا به وإحاطة بخير ما فيه. وكان يحدثنا أحيانًا عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها، ولا سيما كتب القصة والتاريخ»[٢].

وقال فى الكلمة التى أبّن بها المازنى فى مجمع اللغة العربية فى ١٩ سبتمبر ١٩٤٩: «كان من مطالعاته فى هذه الفترة دواوين بيرون وشلى وشعراء البحيرة... وكان يقرأ مع الشعر نقد الشعر، وتاريخ الأدب فى كتب النقاد الممتازين والمؤرخين المأثورين. وأحبهم إليه هازلت وأرنولد وماكولى وسنتسبرى، وطائفة من كتاب المقالة الأدبية والعجالة النقدية الاجتماعية، أمثال لى هنت وشارلز لام وأديسون...»[٣].

وقال عنها فى حواره مع محرر مجلة المجلة: «المازنى كان يؤثر طريقة لى هنت James Henry Leigh Hunt، وهى أن يلف ويدور حول الموضوع، وينتهى به المطاف إلى موضوع آخر يستطرد إليه إذ يبدأ الكتابة ولا يدرى كيف ينتهى. وهذه هى الطريقة التى اتبعها المازنى، ولكنه مع ذلك يعطيك شيئًا. أما شكرى فكانت قراءته للفلسفة أكثر من قراءته للأدب، وكان معجبًا بآراء كولردج Samuel Toylor Coleridge النقدية. وهو ناقد فلسفى ممتع، لأن كل ما كتبه فى النقد كان محاضرات من تجاربه، وفلسفته هى فلسفة أحاديث. وهو مع ذلك شاعر وناقد، فكان شكرى يعجب به أكثر من هازلت»[٤].

---

(١) البلاغ - ١ سبتمبر ١٩٣٤ - محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى ١٥٢
(٢) دواوين شكرى ص٦.
(٣) مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة - جـ٧ - ص٤٠٠.
(٤) مجلة المجلة - العدد ٦٣ - ص٢٧.

وقد ذكرنا من قبل ما قاله صالح جودت عن نفسه وعن إبراهيم ناجي، ونضيف ما قاله عن الهمشري: «كان الهمشري – منذ فجر صباه – مجنون الولع بالأدب الإنجليزي، ولا سيما ما كان منه للشعراء الذين ماتوا في ميعة الشباب مثل شلي وكيتس وبيرون... هؤلاء كانوا أول من تأثر بهم وترجم لهم في صباه، ثم اتخذهم قدوة حتى الموت»[1].

نتبين مما سبق أن النقاد المصريين اغترفوا من معينين رئيسيين لا معين واحد، وهما الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. فيمكن القول أن د. محمد حسين هيكل ود. طه حسين استقيا من الأدب الفرنسي، وأن العقاد والمازني وشكري وأبا شادي استقوا من الأدب الإنجليزي. ولا يعني ذلك أن المنتفعين بالأدب الفرنسي لم ينتفعوا بالأدب الإنجليزي، أو العكس بل كان من النقاد من جمع بين اللغتين. ومن لم يفعل ذلك، كان يقرأ في اللغة التي يعرفها نقد اللغة الأخرى. فقد رأينا مكانة سانت بيف الفرنسي عند العقاد الإنجليزي اللغة.

ولا نريد بذلك أن نقصر الإفادة بالآراء النقدية والأجنبية على العارفين باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو غيرهما من اللغات، القادرين على اتخاذها أداة للاطلاع والفهم والتمثل، فإن بعض المصريين – ممن لا يعرفون لغة أجنبية – اطلعوا على ما نقله العارفون أو استفادوا منه، وأعجبوا به، ثم اتخذوه منطلقًا لهم ولآرائهم، أو جعلوا منه مبدأ لهم. وكل الفرق بين العارفين باللغات وغير العارفين يكمن في قدر المعرفة وعمقها والقدرة على الاستفادة منها.

وتواجه من يمضي في مثل هذا البحث مشكلة يتعذر حلها أحيانًا. فالمذهب الرومانسي شمل أكثر أقطار أوربا، التي تشابهت في قدر كبير من مظاهره. بل المعروف أنه اكتمل ونضج في ألمانيا وفرنسا قبل غيرهما من أقطار أوربا[2]. ومن ثم فإن التفرقة بين المبادئ النقدية الإنجليزية الصرفة، والإنجليزية المختلطة بغيرها من الرومانسيات أمر متعذر في بعض الأحيان. بل قد يندفع الباحث إلى نسبة بعض الآراء إلى النقاد الإنجليز – على الرغم من أنها ليست لهم – لأنه توصل إليها عن طريق معرفته باللغة الإنجليزية. وليس لنا إلا أن نبذل الجهد كيلا نقع في مثل هذا الخطأ، معتمدين على مقابلة الأقوال في المراجع المتعددة، التي أدت الدراسات الجزئية الأخرى إلى التثبت من صدقها. وللحق فإننا لا نستطيع أن نصف هذا العمل بالخطأ الخالص، لأنه أحد مظاهر تأثر النقاد المصريين بالنقاد الإنجليز أيضًا، وإن لم تكن الآراء آراء الإنجليز، فعن طريقهم انتقلت إلى مصر.

---

(١) الهمشري: حياته وشعره – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٥.
(٢) أحمد أمين: النقد الأدبي ٢٦٩، ٢٧٠، ٣١٥.

وهنا لابد لنا من وقفة لنؤكد أننا: لسنا أول من قال إن النقاد الرومانسيين المصريين تأثروا بالنقاد الإنجليز، فلقد قال بهذا كل من كتب عن النقد والشعر فى العصر الحديث اعتمادًا على أقوال نقادنا أنفسهم. بل لسنا أول من حاول أن يتبين قدر هذا التأثر. ولكننا نزعم أن أكثر الكاتبين اكتفى بالإشارة السريعة أو الإشارات الموجزة إلى المسائل العامة. ونستثنى من ذلك ثلاثة كتب: الأول كتاب «مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر «لمحمود حامد شوكت ورجاء محمد عيد، الذى بذل بعض الجهد فى تتبع التأثر. والكتاب الثانى «فى نقد الشعر» لمحمود الربيعى، والكتاب الثالث باللغة الإنجليزية، لدافيد سماح، وعنوانه «أربعة نقاد مصريين»[1]. وقد بذل المؤلفان فى تتبع الآثار جهدًا طيبًا.

وعلى الرغم من ذلك فإن لبحثنا هذا مجاله الخاص الذى يفرق بينه وبين الكتب الثلاثة السابق ذكرها ويميزه عنها، لأنه حدد هدفه بتأثير النقاد الرومانسيين الإنجليز فى النقاد الرومانسيين المصريين، فاستطاع بذلك أن يمنح الموضوع من الجهد والوقت ما لم يستطع أن يمنحه من اتسعت أغراضهم وتعددت أهدافهم. ليتمكن - فيما أرجو - أن يصل إلى نتائج جديدة تضيف إلى ما وصل إليه من سبقنا، ذلك فى المسائل التى كشف فيها البحث عن التشابه، وفى المسائل التى أعلن بعض السابقين أن التأثر وقع فيها دون أن يبينوا لنا أبعاد هذا التأثر.

وفى المسائل التى أوردنا الشواهد على وقوع التشابه فيها أبرزنا النصوص مما لم يفعله من كتبوا من قبلنا. ولعل تصريح د. محمود الربيعى، الذى كان من أكثر المعنيين بوجوه التأثر، بعدم الاستقصاء، شاهد كاف على ما نقول. قال د. الربيعى: «بل إننى لأذهب إلى أبعد من هذا فأقول: إن هذا الفصل لم يستقص حتى الجزء المتأثر بالرومانتيكية من نقد هؤلاء. وإنما اكتفى من ذلك بالأمثلة الدالة التى رأى أنها كافية لإثبات هذا الأثر وأبعاده. ولذلك كان المثال الواحد يغنى عن عدد من الأمثلة الموجودة فى نقد هؤلاء الرواد، وكانت الفكرة العامة أحيانا تغنى عن سرد جزئياتها، إذا كانت هذه الجزئيات لا تحمل دلالة أو أهمية خاصة»[2].

بل الأمر أبعد من ذلك، فقد أهمل عمدًا بعض جوانب الموضوع مثل الخيال الذى اعترف أنه أهمله فقال وهو يعدد الموضوعات التى أهملها: «ومنها أيضًا آراؤهم المفصلة فى معنى الخيال الشعرى التى لم يعالجها هذا الفصل إلا بالقدر الضرورى الذى يخدم هدفه»[3].

---

(١) Four Egyptian Literary Critics by David Semah, Leiden 1974.

(٢) فى نقد السعر ١٣٩.

(٣) نفس المرجع.

كذلك نجد أن د. الربيعى قصر درسه على «جماعة الديوان» وحدهم، فعقد لهم الفصل الخامس من كتابه. أما «دافيد سماح» فقد درس العقاد وهيكل وطه حسين ومحمد مندور. والثلاثة الأخيرون منهم ثقافتهم فرنسية لا شأن لها بهذا البحث، ومن ثم لا يشترك البحثان إلا فى العقاد، ومع ذلك لم يتناول سماح كل جوانب التأثر عنده، على الرغم من إفاضته فى دراسته. كذلك يدرس هذا البحث النقاد من جماعة الديوان ومن مدرسة أبولو أيضًا ممن لم يتعرض لهم سماح. فيتسع الميدان ليشمل جميع النقاد الذين غلب عليهم التأثر بالرومانسية الإنجليزية.

إن مثل هذا البحث عادة يواجه مشكلة أخرى فى الحكم على عدد من المقولات النقدية التى يعالجها. فليس الشعر العربى مقابلاً للشعر الإنجليزى، يقف أحدهما فى طرف والثانى فى الطرف الآخر، ويباين كل منهما الآخر فى جميع الصفات. فلاشك أن الشعرين يشتركان فى جوهر الشاعرية، وإلا ما سميا كلاهما شعرًا، ومن ثم اشتركا فى كثير من المقومات الرئيسية، واشتبهت أقوال النقاد – فى هذا الأدب وذاك – فى الحديث عن هذه المقومات. وصار الحكم على أقوال النقاد المصريين بأنها مأخوذة من النقد الإنجليزى، أو وصل هؤلاء النقاد إليها تحت تأثير النقاد الإنجليز، حكمًا عسيرًا، أو حكمًا لا نطمئن إليه اطمئنان الواثق. ولذلك اكتفينا فى كثير من الأحيان برصد التشابه بين أقوال الفريقين من النقاد، وإن كان هذا الاكتفاء لا يعنى مطلقًا عدم تأثر المصريين بنظائرهم الإنجليز وإنما يعنى أننا نحتاط فى إطلاق الحكم.

وقد أزال عنا الحرج قول عثرنا عليه لعبد الرحمٰن شكرى يتحدث فيه عن حالة من هذه الحالات، ويعترف فيه بتأثره بالأدب الإنجليزى، على الرغم من معرفته بما هو موجود فى الأدب العربى. قال فى رسالة إلى د. أحمد عبد الحميد غراب الذى ألف ترجمة للشاعر الناقد: «وحدة القصيدة أخذته عن الشعر الإنجليزى. ولكنها موجودة فى الشعر العربى أيضا، فى قصائد الوصف خصوصًا، وفى كل قصيدة تقتضى الوحدة، كقصائد الوصف والقصص وغيرها»[1].

ثم قال فى رسالة أخرى: «يمكننى أن استشهد بألف قصيدة عربية بها وحدة القصيدة ويمكننى أن أستشهد بقصائد إنجليزية ليست فيها وحدة، مثلاً قصيدة «رسالة عن الإنسان» لإسكندر بوب، من الشعر الذى يسمى Didactic (تعليمى): لا أعرف أين تكون وحدة القصيدة؟ ففيها كلها وعظ وآداب من الشرق إلى الغرب. وقصيدة «رثاء البصرة» لابن الرومى لما فتحها زعيم الزنج، أليست كلها وحدة من أول بيت لآخر بيت»[2].

(١) عبد الرحمن شكرى ٢٧٧.
(٢) نفس المرجع.

مدخـــل

١ - الصراع بين الكلاسية والرومانسية.

٢ - مصادر النقاد العرب:

طرق انتقال الأعمال الأدبية.



١ - الصراع بين الكلاسية والرومانسية

على الرغم من أن هذا البحث يتناول النقد الرومانسى فى الأدبين الإنجليزى والمصرى، فإنه لن يحاول أن يعرف الرومانسية والسبب الأول فى ذلك أنها محاولة لا طائل عنها لن تؤدى إلى شيء، لكثرة ما قيل فى هذا التعريف، حتى كتب فريدريك شليجل إلى أخيه يقول له: إنه جمع محاولات تعريف الرومانسية فى مائة وخمس وعشرين صفحة، وأحصى بعض مؤرخى الأدب عام ١٩٢٥ : مائة وخمسين تعريفاً لها. قال بول فاليرى: لابد أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية. والسبب فى ذلك الاختلاف الشاسع بين شاعر وآخر ممن عرفوا بالرومانسيين، حتى صور ذلك أحد الكتاب البارعين فى مقولة لها دلالتها الواضحة، قال: هناك أنواع من الرومانسية بعدد الرومانسيين[١].

ولكن الأمر الذى يهتم به هذا البحث هو الصراع بين المذهبين الكلاسى والرومانسى فى إنجلترا. أى المذهب القديم الذى كان يسود أوربا، والمذهب الوليد الذى أراد أن ينتزع هذه السيادة، وأفلح فى ذلك فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد مهدت لهذا الصراع وانتقال السيادة عوامل متعددة، كان منها الاجتماعية متمثلة فى وقوع الثورة الصناعية، وما أدت إليه من ظهور الطبقة البرجوازية التى أخذ عددها فى التكاثر ومكانتها فى الارتقاء... ومن غلبة النزعة الفردية على الإنسان الأوربى، والثورات الفرنسية فى سنة ١٧٩٨، والعربية والرومانية والسلوفاكية والإيطالية والأسبانية والسويدية والنمسوية والدنمركية والبلجيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وما أدت إليه هذه الثورات من تطلع إلى الحقوق السياسية.

وكان منها العوامل الفكرية التى تتمثل فى دعوة جان جاك روسو إلى العودة إلى الطبيعة، وفى فلسفة لوك الإنجليزى John Locke وكوندروسيه الفرنسى Condorcet التى أفسحت المكان للعواطف، وفى إيمان الأدباء أنهم ينتجون للطبقة الوسطى لا للطبقة الأرستقاطية، وفيما أتى به الرحالة إلى أرجاء الأرض من معلومات جديدة كل الجدة على العقل الأوربى.

وكان منها العوامل الأدبية التى تتمثل فى اكتشاف أوربا لأدب شكسبير، الذى لم يتقيد فى

---

(١) د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ٧.

مسرحياته بالقواعد الكلاسية - وكان الفضل الأول فى الكشف عنه لفولتير فى رسائله الفلسفية - وفى اكتشاف أوربا لملاحم دول الشمال الأوربى[1].

اجتمعت كل هذه العوامل، فمهدت للأدباء الرومانسيين الطريق وهيأت العقول والقلوب إلى قبول دعوتهم، وزودتهم بالأسلحة التى سددوها نحو الكلاسية العتيقة حتى نجحوا فى الخلاص منها.

أما فى مصر فإنه من تكملة قول العقاد (الذى ذكرنا آنفا) يفهم أنه يرد الرومانسية فيها إلى «اتجاه العصر كله»، أى أنه يرى بحق وجود عوامل شبيهة بالعوامل الأوربية، أدت إلى ظهور الرومانسية المصرية. فلاشك أن الطبقة الوسطى (البرجوازية) أخذت فى الظهور والازدياد عددًا ومكانة أواخر القرن التاسع عشر، وأن المصريين شرعوا يتطلعون إلى التحرر السياسى بعد أن أفاقوا من صدمة الاحتلال البريطانى، وبدءوا يعملون على نشر الثقافة العالمية وتثبيت أركانها، خاصة مع مستهل القرن العشرين[2].

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أنه ظهر هناك الملل من «الشعر الإحيائى» والتمرد عليه، والرغبة فى التجديد إبان الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ومما له دلالة لا تخفى أننا نجد هذا الإحساس عند قارئ من القراء المجهولين، مما قد يعنى أنه إحساس شائع. فقد أعلن صاحب مجلة المقتطف فى الجزء الثالث من السنة الحادية عشرة، الصادر أول ديسمبر ١٨٨٦، أنه تلقى من قارئ رسالة تتضمن الاقتراح التالى: «حبذا لو فتح للشعر باب فى مقتطفكم الأغر، لتحريك الخواطر، وصوغ القوافى، فى قالب غير قالبها الحالى. فإن النظم عندنا لا يزال مقصورًا على ما كان عليه فى زمان»[3].

وأهم من ذلك أن نجد أكبر اثنين من شعراء الإحيائيين يحسان مثل هذا الإحساس، ويرغبان فى التخلص من قيود تقليد القدماء. فقد أعلن حافظ إبراهيم ضياع الشعر بين قوم نيام، أهانوه فى تقليد موضوعات الخمر والنسيب والمديح والهجاء والرثاء والفخر والوصف، وفى ترديد أسماء المحبوبات العربيات، والوقوف على الأطلال، والبكاء على الأعزة الراحلين. ودعا إلى تحطيم أغلال التقليد، قال فى قصيدة «الشعر»[4]:

---

(١) د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ٣١ - ٥٠. د. عماد الدين حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٢٨٧ - ٢٩٢، ٢٩٧.

(٢) شعراء مصر ١٩٣.

(٣) ص ١٧٥.

(٤) ديوانه ١ / ٣٠٤.

ضِعْتَ فى الشرق بين قوم هُجُود | لم يُفيقوا وأمة مِكْسَال
قد أذالوكَ بين أنس وكأس | وغرام بظبية أو غزال
ونسيب ومِدْحة وهجاء | ورثاء وفتنة وضلال
وحماس أراه فى غير شىء | وصَغار يجر ذيلَ اختيال
حَمَّلوكَ العناء من حبِّ ليلى | وسُلَيمى ووقفةِ الأطلال
وبكاء على عزيز تولى | ورسوم راحت بهن الليالى
وإذا ما سَمَوْا بقدرك يوما | أسكنوكَ الرِّحال فوق الجمال
آنَ يا شِعرُ أن نَفُكَّ قيودًا | قَيَّدَتْنا بها دعاةُ المحَال
فارفعوا هذه الكمائمَ عنا | ودَعُونا نَشُمَّ ريحَ الشمال

ونجد نفس التمرد عند أحمد شوقى، أمير شعراء الإحياء، الذى نعى على الشعراء اقتصارهم على المدح غافلين عن الكون أمامهم، وأعلن أن الشاعر الحق «من وقف بين الثُّرَيَّا والثَّرَى، يقلِّب إحدى عينيه فى الذَّرِّ، ويُجيل أخرى فى الذُّرَا، يأسِر الطير ويُطْلقه، ويكلِّم الجماد ويُنْطِقه، ويقف على النبات وقفةَ الطَّلِّ، ويمر بالعراء مرورَ الوَبْل. فهنالك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول»[1].

وإذا كان حافظ لم يلب الدعوة لسبب لم يذكره، فإن شوقى أعلن أنه لبى الدعوة، وأدخل أربعة ألوان من التجديد على شعره: أولها فى الغزل من الشعر الغنائى، وثانيها الشعر المسرحى الذى نظم فيه «على بك الكبير» سنة ١٨٩٠، وثالثها الترجمة عن الشعر الفرنسى الذى اختار منه «البحيرة» للامرتين، ورابعها نظم الحكايات على أسلوب الشاعر الفرنسى لافونتين.

ولكن هذه التجديدات لم تحظ بالقبول عند الخديوى الذى كان الشاعر حريصًا على إرضائه، فلم يأذن بنشرها. فعدل شوقى عن التجديد، وقنع بشعر المدح الذى كان قد عابة على غيره من الشعراء العرب، بعد ذهابه إلى فرنسا، وتعرفه على الشعر الفرنسى.

وإذا كان هذا هو واقع الإحيائيين، فلا غرابة إذن أن نجد شاعرًا مثل خليل مطران، الذى اتخذته جماعة أبولو رئيسًا وأبًا روحيًا لها. يصدر دعوة مماثلة منذ مطلع القرن العشرين. فقد كتب مقالاً فى العدد الثالث من «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٠، بعنوان «الكتاب أمس والكتاب اليوم» عاب فيه الشعراء الذين يحاكون الشعراء القدماء على أساس أن خطة الشعراء الأقدمين لا يجب أن تكون حتمًا خطة الشعراء المحدثين، فلكل من الفريقين عصره وآدابه

---

(١) الشوقيات – الطبعة الأولى سنة ١٨٩٨ – ص٦ – ٧ د. طه وادى: شعر شوقى ١٨٤.

وحاجاته وعلومه. ويجب على الشعر الحديث أن يمثل تصور المحدثين وشعورهم لا تصور القدماء وشعورهم، وإن فرغ فى قوالبهم اللغوية. وسخر من هؤلاء المحاكين سخرية مرة فى قوله: «أو ليس حقًا أنك إذا قرأت قصيدة جيدة لمتأخر، وأنت لا تعلم ناظمها، عاد بك الفكر إلى صدر الاسلام أو الجاهلية، وظننتها لواحد من شعراء تلك الأيام. نأبى أن نكون من زماننا بمنثورنا ومنظومنا، ويأبى القديم أن نكون منه. فهل نصبر على هذا الانحطاط أبد الدهر؟...»[١].

ولم يكتف مطران بعيب الشعر المحدث المقلد، بل رجع إلى الشعر القديم المقلد، فعاب عليه تحوله عن الغاية الشريفة التى خلق لها، من التعبير عما يجول به الخاطر، إلى الموضوعات التى أفاض فيها كالمدح والتشبيب والفخر والهجاء وأمثالها، كما عاب على قصائده الاضطراب والتفكك.

وقد عاد إلى العيب الأخير فى مقدمة ديوانه؛ واعترف بأن شعره الذى نظمه فى مستهل حياته لم يبرأ منه، غير أنه – عندما نضج الفكر، واستقلت له طريقة فى كيف ينبغى أن يكون الشعر – خلص شعره منه. فعدل عن الموضوعات التقليدية إلى الموضوعات الاجتماعية التى تتناول أجل الأحداث، وإلى الموضوعات الوجدانية. وعدل عن المحاكاة فى التعبير إلى موافقة عصره فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب. وافتخر بأنه وفر له الوحدة والتلاحم. قال: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره... بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها..»[٢].

ولم تكن المواجهة بين الرومانسيين والتقليديين أمرًا هينًا، بل احتاجت إلى «حرب طاحنة» فى رأى أحمد زكى أبى شادى[٣]، أو إلى «حرب نكراء» و «ثورة» فى رأى محمد حسين هيكل الذى قال بعد أن أعلن أنه اتفق مع د. طه حسين على جمود الشعر وتخلفه عن النثر: «ولا سبيل إلى جدة الشعر إلا أن تؤدى إليها ثورة كالتى أدت إلى جدة النثر. وليست الثورات السياسية ولا الانقلابات الاجتماعية أدوات هذه الثورة فى الشعر ما لم يكن لها أساس عميق سنده الشعور الإنسانى الصحيح.. إلى أن تحدث هذه الثورة سيظل الشعر فى جموده، وستظل المعانى الشعرية الصحيحة نادرة جد الندرة، وستظل الأوزان الشعرية واقفة وقوف الموسيقى

---

(١) المجلة المصرية ٣ – ٨٥ – ٨٦. عبد الحى دياب: التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ٩٦ – ١٠٢.
(٢) ديوان الخليل / هـ
(٣) الينبوع ل.

والغناء. وسبيل هذه الثورة أن تظمأ النفوس لحرية الإحساس والعاطفة، كما ظمئت من قبل لحرية الفكر وحرية التعبير عنه..»[1].

ويعد إبراهيم عبد القادر المازنى ديوان «ضوء الفجر» الذى أصدره عبد الرحمن شكرى سنة ١٩٠٩، وخلاصة اليومية للعقاد الذى أصدره ١٩١٢، الطلقات الأولى فى الحرب الفعلية بين الرومانسيين والتقليديين. قال عن شكرى: «وقد أخرج أول جزء من ديوان شعره – وهو فى السنة الأولى بمدرسة المعلمين – فكانت له ضجة. وكان هذا الديوان – كما كانت يوميات الأستاذ العقاد – بداية اقتحام المذهب الجديد للميدان، وفاتحة الصراع بينه وبين المذهب القديم – مذهب شوقى وحافظ وأضرابهما»[2].

وقد استمرت الحرب منذ إعلانها، تهدأ حينًا وتشتد أخرى، إلى آخر الحد الزمنى الذى التزم به هذا البحث، بل إلى ما بعده وإن تغيرت بعض مظاهرها. فقد شن عباس محمود العقاد فى ديوان «بعد الأعاصير» الذى أصدره سنة ١٩٥٠، حربًا، على من سماهم المقلدين فى التجديد، أراد بذلك من فهموا التجديد فهمًا خاطئًا، ثم أصدروا الأحكام النقدية المغلوطة على الأدب العربى، انطلاقًا من فهمهم الخاطئ. قال: «والآخر ظهور المقلدين فى حركة التجديد، وهم أولئك الذين سمعوا بمبادئ التجديد، وراحوا يطبقونها تطبيق الآلة التى لا تميز بين حقائق الأسباب... فإنهم لا يصلحون لقديم ولا لجديد فى الأدب، ولا يعرفون لماذا يقرظون ولا لماذا ينتقدون. سمعوا مثلًا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم، فحسبوا أن وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين، ونكسة من الجديد إلى القديم حيث كان. وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذى ننعاه على الأقدمين، فخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لا يطرقه الشعراء المعاصرون»[3].

وعلى الرغم من ذلك تتميز هذه الفترة أى العقد الثانى خاصة فى الأعوام ١٩١٣ و ١٩١٤ وأيضا ١٩٣٤، بحملات شعواء يشترك فيها الفريقان، يريد كل منهما أن يضرب خصمه ضربة قاضية.

ويمكن القول أن هذا الصراع المحتدم أداره الرومانسيون حول مبدأين، نستطيع دمجهما فى واحد، وإن كنا نفصل بينهما تيسيرًا للدرس، ولالتفاف عدد من الأفكار الفرعية حول كل منهما. وهذان المبدءان هما: رفض التقليد، والدعوة إلى التحرر.

---

(١) ثورة الأدب ٥٩، ٧٠، ٧٢.

(٢) دواوين عبد الرحمن شكرى ٤.

(٣) بعد الأعاصير ١٠.

فكل من شارك فى الصراع شارك فى الحديث عن المبدأين أو عن جوانب منها. ولكن مصطفى عبد اللطيف السحرتى جمع أكثر الأفكار المندرجة تحت مبدأ رفض التقليد، فى المقال الذى كتبه فى الطبعة الثانية من ديوان «أنداء الفجر» الذى صدر سنة ١٩٣٤. فقد ذكر فيه أن المحافظين يوجدون فى كل زمان ومكان، لا يحبون الطلاقة، ويكفرون بالفكرة ولا يعرفون موسيقاها، ويجعلون من الشعر صناعة، ويضيعون رسالته المقدسة، ويحاربون الشبان المجددين «وكلنا نجد فى كل زمان ومكان جماعة التقليديين والمحافظين والحفريين، لا يحبون هذه الطلاقة لا فى اللفظ ولا فى المعنى ولا فى القافية، ولا يميلون إليها جميعا... أولئك جعلوا مع الأسف من الشعر صناعة، وأفقدوه رسالته المقدسة التى جاء من أجلها، وهى تثقيف الشعور، وتنبيه الفكر، وشحذ الانفعالات، وتهيئة الطمأنينة للروح. وأولئك قد شنوا حربًا شعواء على شعراء الشباب المجددين، واستقبلوا بصيحات الغربان قصائد المجددين، الذين يرون الجمال والموسيقى فى الفكر وفى انسجام الترتيل. ولقد حملوا على شكرى حملة غير شريفة، وهاهم الآن يوجهون سهامهم إلى أبى شادى القوى المراس، وإلى غيره من الذين ينادون بالشخصية فى الأدب وبالطلاقة والحرية، والذين يهتمون بالفكرة، ويدخلون الألفاظ الشعرية الجديدة والأخيلة الطريفة فى أساليبهم الشعرية، ويلبسون قصائدهم مسحة من الجاذبية الحبيبة لذوى النفوس المتصوفة والطبائع السمحة»[١].

وأعلن السحرتى أن أعمال المحافظين لن تعمر طويلًا، وأن دعاواهم سوف تنقرض، فالزمن كفيل بتصحيح الأمور. وعند ذلك يجد الشعر الجديد جماهيره الواسعة لمزاياه البينة، وإن كان له متذوقوه المجهولون منذ اليوم: «وسوف يتجاوب الناس بشعر المجددين، لأنه الشعر الطبيعى، ولأنه القائم على تفهم روح الأشياء وعلى العاطفة الشعرية والتأثر الصادق والفكرة العزيزة».

وكذلك جمع أبو شادى أكثر الأفكار التى تلتف حول مبدأ التحرر، فى تصديره لكتاب الينبوع، الذى أصدره فى السنة نفسها ١٩٣٤. فقد أعلن أن الشعر فَنّ لا صناعة، وأن الفنون فى أصلها مواهب، وأن الروح التى خلفها تشيع فى مظاهر الطبيعة التى يستلهمها الفنانون، وأن الشاعر المثقف يستطيع أن يتناول جميع المعارف دون أن ينوء بحملها، وأن الشاعر الممتاز يجمع بين النضوج والتحرر، وهما وليدا المواهب والاطلاع أو التأمل والتمرين يقول: «الشعر ليس صناعة بل هو فن من الفنون، وجميع الفنون فى أصلها مواهب. والروح التى خلفها شائعة فى مظاهر الطبيعة التى يستوحيها جميع الفنانين من شعراء وموسيقيين ومصورين ومثالين وغيرهم...

---

(١) أبو شادى: أنداء الفجر ٨٥ - ٨٧، ٩٢.

والشاعر المثقف البعيد التأملات يستطيع بفطرته أن يجعل شعره مسرحًا لفنون ومعارف شتى فى غير كلفة نيحس بها، كما أنه بقدرته النظمية - إذا كانت ناضجة لديه - يستطيع التعبير عن شتى الخواطر الوجدانية بحرية تامة. فليس النثر وحده اللغة الحرة للتعبير عن الآراء. والشاعر الممتاز هو الذى يجمع بين صفتى النضوج والتحرر، وكلتاهما وليدتا المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانيًا، والمرانة ثالثًا»[١].

إن التحرر يؤدى إلى ظهور شخصية الأديب كما يقول أبو شادى وتلك من سمات الأدب الحى، كما أن التحرر عنصر هام من عناصر تبريز الشعراء يقول: «ونزعة التحرر هى صديقة الأسلوب الشخصى، الذى هو سمة من سمات الأدب الحى. فإن الثالوث العظيم فى الشعر العربى(المتنبى والمعرى وابن الرومى) يمتاز بهذه النزعة التى تشمل الأسلوب وغير الأسلوب... ومن ثمة اختلفت أساليب الشعراء المتحررين حسب أمزجتهم ونزعاتهم وموضوعاتهم، بل قد يختلفون فى نفس الموضوع الواحد بحكم اختلاف الطابع الشخصى[٢].

وطعن أبو شادى المحافظين فى الصميم عندما صرح أنهم يحاكون شعراء كانت عصورهم لا تقبلهم وتعدهم من الخارجين. وأخيرًا يصم المحافظين بالببغاوية، ويرد على اتهاماتهم الفكرية والأدبية للمجددين، ويعدد أفضال المدرسة التى أنشأها على الحركة الأدبية: «وإذا كان لمدرسة أبولو جريرة أقضت مضاجع الفرديين المتصنعين فهى: تبشيرها بالمبادىء السابقة لخير الفن والفنانين. فقد أبت إباء عبادة الأصنام، واحترمت شخصية كل شاعر، وعملت على إظهار روائع كل منهم، ووضعت إبداعهم جميعًا فى بوتقة واحدة... كذلك شجعت النقد الأدبى واحترمت النقاد سواء كانوا لها أم عليها، ولكنها لم تحترم أصنامهم كما لا تحترم أصنام الشعراء»[٣].

ولا نجد الدفاع عن الحرية الأدبية عند أبى شادى فى الينبوع وحده، بل نثر كثيرًا من الأقوال فى كتبه الأخرى أيضًا. فقد أعلن فى «فوق العباب» أن الحرية الأدبية - أو الطلاقة الفنية كما سماها - صفة فطرية فى كل فنان موهوب. حقًا قد نراه فى شبابه يبدأ تقليدى النزعة، كما يحدث كثيرًا. ولكنه سرعان ما يتخلص من هذا التقليد، ويعلن استقلاله، فتتجلى شخصيته فى فنه[٤].

---

(١) أبو شادى: الينبوع و.

(٢) الينبوع د.

(٣) الينبوع ك.

(٤) فوق العباب ز ح.

وينتبه أبو شادى إلى أن بعض القراء قد يسيئون فهم رأيه. فيجهر بأنه لا يريد بهذا القول الفوضى اللغوية أو النظمية إطلاقًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يعذر الفنان الضليع، إذا أبت طبيعته الخالقة أن تقف عند المعايير والمقاييس المقررة، وتمردت عليها، ورفضت النزول إلى مستوى الجماهير، وعمدت إلى إرسال فنها طليقًا معتزًا بشخصيته، مرتفعًا بالجماهير عن طريق خاصة الفنان ومريديه الذين ينوبون عنه فى نشر رسالته. فالفنان الصادق لا يضحى بفنه، لا لإرضاء الجماهير ولا لأى اعتبار آخر. وإذا ما خير بين الحصول على الشهرة والذيوع وبين الهبوط بفنه، ضحى بالشهرة الميسورة وما يتبعها من متع. فعل ذلك إنصافًا لفنه، لأنه نبع نفسه، أصدره أولاً وأخيرًا لنفسه ولخلصائه. وإذا كان الأديب يُعْنَى بنوع من آراء الجماهير – وهو النقد – فإنما ذلك منه لفتة فنية محضة، تجمع بين المبالاة وعدمها، مبالاة من ينشد الكمال، وعدم المبالاة بنفور المغرضين وأنصار التقليد العازفين عن كل إبداع.

ونستطيع أن نلقى نظرة على بعض الأقوال الأخرى التى دافعت عن حرية الأديب، خاصة بعض أقوال العقاد وطه حسين، اللذين كانا أكبر المدافعين عنها. فكان مما كتب العقاد مقالاً نشره فى العدد ٣٧٥ من «الدستور» الصادر فى ١٩٣٩/٣/٢٧[1] أعلن فيه أن الإنسان منذ القدم الأقدم عرف أنه محتاج إلى قيود القانون والعرف والآداب الاجتماعية. وعرف – إلى جانب ذلك – أن هذه القيود قد تسرف فى وضعها أو تقييدها حتى تجور على ملكات الحرية والابتكار، وتغلق أمام الناس أبواب التغيير والتنقيح. ففتح منفذين باقيين لاستدراك الخطأ وموازنة الإسراف واحتمال المراجعة والتصحيح، وهما منفذ الفن الجميل، ومنفذ الفكاهة والمزاح.

وعلى الرغم من أن الأدباء وصفوا ما وقع بين الرومانسيين والإحيائيين بالخصومة والصراع والحرب وما شابه ذلك من كلمات فإن الأمر يختلف اختلافًا واضحًا عما كان عليه فى أوربا. فالشعر العربى الكلاسى منذ أقدم عصوره غنائى مثله مثل الشعر الرومانسى وتغلب الذاتية على النوعين معًا، وإن كانت تبرز كثيرًا فى الرومانسى ومن ثم فالشعران متشابهان بعكس الشعر الكلاسى والرومانسى عند الإنجليز. يضاف إلى ذلك أن الكلاسيين المصريين كانوا فى حقيقة الأمر من المجددين فقد طرحوا الشعر الذى كان شائعًا أيام الدولة العثمانية ومطلع العصور الحديثة، وأحيوا الشعر العربى فى عصور ازدهاره الأموية والعباسية، ولذلك يعتبرون من المجددين. فالتجديد سمة مشتركة بينهم وبين الرومانسيين وإن كانت مظاهر التجديد مختلفة

---

(١) آراء فى الآداب والفنون ١٠٠ – ١٠٥.

عند الفريقين وقد أدى هذا إلى اختلاف النتيجة النهائية فى الأدبين العربى والإنجليزى. ففى الأدب العربى بقى الشعر الإحيائى والرومانسى معًا بل مازال شعراء كلاسيون موجودين إلى اليوم، وإن أدخلوا على فنهم بعض التجديدات. أما فى الشعر الأوربى فقد قضى الرومانسيون على الحركة الكلاسية.

٢ - مصادر النقاد العرب:
طرق انتقال الأعمال الأدبية

يهتم الباحثون فى الأدب المقارن اهتمامًا خاصًا بالطرق التى سلكها أدب ما، أو عمل من الأعمال الأدبية لينتقل إلى أدب آخر، فى لغة أخرى، والظواهر التى طرأت عليه أثناء هذا الانتقال، ويسمون هذه الدراسة الميزولوجيا Mesology، أخذًا من الكلمة اليونانية Meson التى تعنى الوسيط.

ويقولون: إنه لا يوجد طريق واحد لهذا الانتقال، لأن هناك عدة طرق. وأولها المقالات التى تنشر فى الصحف أو المجلات أو الكتب، للتعريف بأديب من الأدباء أو جماعة منهم أو الأعمال الأدبية أو مجموعات منها، وكثيرًا ما يكون أصحاب هذه المقالات من أبناء لغة من اللغات، دفعتهم ظروفهم الثقافية إلى القيام بهذا العمل. وفى بعض الأحيان، يكون أصحاب المقالات من أبناء اللغة الأصلية، غير أنهم أقاموا مددًا طويلة بين أمة أخرى أو درسوا لغتها وأدبها دراسة كافية، جعلتهم يحسون بحاجتها إلى التعرف على ما فى لغتهم الأم من أعمال أو أدباء.

أما الطريق الثانى فهو الجمعيات والندوات والصالونات الأدبية، التى توجد فى كثير من البلاد، وتعنى بتقديم الجديد والغريب والأجنبى لروادها.

والاطلاع على العمل الأدبى نفسه، هو طريق ثالث ويمكن أن يتم ذلك مباشرة، إذا كان الوسيط عارفًا بلغة العمل الأدبى معرفة جيدة، تيسر له متابعة قراءته. ويمكن أن يتم الاطلاع عن طريق غير مباشر. فقد يقوم مترجم من المتقنين للغة من اللغات بترجمة عمل أدبى، فى لغة يعرفها، إلى لغته الأصلية، فيتيح لأبناء لغته الاطلاع على ذلك العمل الأدبى والتأثر به، دون أن يكونوا عارفين بلغته الأصلية، بل قد يكونون لا يعرفون أية لغة أخرى.

ويمكن أن يتم الاطلاع غير المباشر أيضًا. بأن يطلع القارئ على العمل الأدبى، مترجمًا إلى لغة غير لغته الأصلية، ويكون القارئ غير عارف بتلك اللغة الأم، غير أنه يعرف اللغة التى ترجم إليها العمل. والمثال القريب على ذلك اللغتان الإنجليزية والفرنسية، اللتان كانتا الواسطة التى تعرف كثير من أدبائنا عن طريقها على الأعمال الأدبية فى اللغات الأخرى، مثل الروسية والألمانية والإيطالية والأسبانية بل قد لا يكتفى القارئ بهذا الاطلاع عبر اللغة

الوسيطة، فيترجم عنها أيضا، كما ترجم أحمد حسن الزيات آلام فرتر لجوته الألمانية عن ترجمتها الفرنسية.

ويوجب الباحثون فى الأدب دراسة هذه الترجمات والمقالات دراسة متأنية، والمقارنة بينها وبين أصولها جملة وتفصيلاً فقد تكون الترجمة جزئية غير كاملة. وقد يشوبها التغيير أو النقل أو الإضافة أو الحذف، الذى لا يقتصر على الكلمة، بل قد يتعداها إلى الجملة أو الفقرة بل الصفحة والصفحات. والأسباب متعددة. فقد يرجع ذلك إلى كسل المترجم، أو هواه، أو نقص معرفته باللغة الأم أو اللغة التى يترجم إليها، أو خشيته ذوق الجمهور الذى يترجم له أو رغبته فى كسبه، أو خشيته من مخالفة السلطة السياسية أو الدينية أو تدخلها فعلاً، أو أن يفرض عليه الناشر حجماً معينا لعمله. وقد يتسرب شىء من هذه الشوائب إلى المقالات المؤلفة لبعض هذه الأسباب. ولابد لنا أن نضيف هنا أن المترجم قد يكون هو بدوره أديبًا بارزًا، أو فنانًا متميزًا فيؤثر فى نفسه العمل الأدبى الأصلى فإذا هو يؤلف فى الحقيقة أدبًا جديدًا يعتبره تجوزًا ترجمة مثل ترجمة رباعيات الخيام لفتز جيرالد Fitzgerald والمعروف أن هذه الترجمات الإبداعية هى الأقوى تأثيرًا فى قراء لغة الترجمة والأقدر على الانتشار من التراجم الدقيقة أو الأمينة.

وليس معنى القيام بهذه الدراسة أن يتأثر الباحث بنتيجتها إذا أدت إلى عيب الترجمة عيبًا صغيرًا أو كبيرًا، فيهملها. لأن هذه الترجمة - معيبة كانت أو سليمة - لها آثارها فى الأدب الذى نقلت إليه، بل قد تكون لها آثارها البعيدة فى ذلك الأدب وفى فكر أدبائه.

ونقف فيما يلى على الندوات والترجمة والتأليف فى المجلات والكتب متتبعين بدقة قدر المستطاع كل ما جاء فى هذا المجال، بغية الوصول إلى نتائج تعتمد على أساس ثابت من نصوص منشورة معروفة هى الأساس السليم للدرس.

الندوات

أما الاجتماعات والندوات فلا سبيل إلى تقييم دورها على الرغم من تعرفنا على بعضها، مثل ندوات العقاد. ولكن الحظ الحسن حفظ لنا بعض إشارات أحمد زكى أبى شادى إلى الندوة التى كان يعقدها والده فى منزله[1]، وحفظ لنا كلمة من الكلمات التى ألقيت فى اجتماع منها،

(١) قطرة من يراع ٣٤/٢. د. كمال نشأت: أبوشادى ٢٣. د. الدسوقى: جماعة أبولو ١٦٧.

فقد نشرت مجلة المقتطف فى عدد يناير ١٩١٣ خطبة ولى الدين بك يكن التى ألقاها فى «النادى الملوكى الأدبى» بالإسكندرية فى ٢٨ نوفمبر من السنة السابقة[١].

الترجمة

وأما الترجمة فى مجال النقد فلم نعثر إلا على ترجمة قام بها نظمى خليل لكتاب شلى Defence of Poetry، وجعل عنوانها «الذود عن الشعر» ونشرها – مع تقدمه مختصرة لها – فى الأعداد ٤، ٥، ٦، ٧ من المجلد الثانى التى صدرت فى ديسمبر ١٩٣٣ ويناير وفبراير ومارس ١٩٣٤ من مجلة أبولو. وزعم محمد عبد الحى. أن المترجم قام بإجراء بعض التغييرات فيها، تحت ضغط عوامل متعددة، منها تصوره لشلى الذى عبر عنه فى قوله: «إنه تحس – وأنت تقرأ شعر شلى – أنك انتقلت إلى عالم آخر غير العالم الأرضى، عالم كله جمال»[٢]. كما أشار إلى أن المترجم خفف فقرات شلى المشهورة عن ملتون والشيطان والله. وحور عبارته[٣]: «Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God». إلى: «فشيطان ملتون كمخلوق أخلاقى يسمو إلى درجة خالقه»[٤]. بل ذهب إلى أبعد من ذلك، وحذف الفقرة التى استكمل فيها شلى فكرة تفوق شيطان ملتون الذى أعجبه منه صموده على الرغم مما صب عليه من نقم وآلام، على من يوقع أبشع صنوف العذاب على خصمه، وهو متأكد من الانتصار الذى لا شك فيه. وأرجع محمد عبد الحى أسباب هذا الحذف والتحريف المتعمدن فى الترجمة إلى أن المترجم وجد أن تعاطف شلى مع الشيطان، وطريقة تصويره الرومانسية له، بلغا من العصيان الدينى مبلغًا لا يتناسب مع الصورة التى كانت شائعة حينئذ فى مصر، وتتمثل فى شلى «الشخص غير ذى النظير»، بل «الورع الصوفى»، أو ما كانت لتقبلها جماهير القراء ذات الإحساس الدينى القوى. ولابد لنا من أن نضيف إلى قول عبد الحى أن الترجمة فى كثير من المواضع كانت غامضة بشكل ظاهر.

كذلك ترجم نظمى خليل محاضرة ألقاها وليم هازلت «عن الشعر عامة»، ونشرها فى العدد

---

(١) انظر الملحق العربى فى ختام الرسالة.

(٢) Abdel- Hay: Shelley And Arabs, Journal of Arabic Literature. Vol. 111, 1972 P. 75-6.

(٣) نفس المرجع ١٤٦.

(٤) أبولو – فبراير ١٩٣٤ – ص٤٤٦.

الأول من المجلد الثالث من مجلة أبولو، الصادر فى سبتمبر ١٩٣٤[١]. قدم لها بكلمة عن مكانة هازلت فى النقد الإنجليزى.

وعلى الرغم من كون ترجمة هذه المحاضرة أحسن وأوضح من ترجمته لكتاب شلى، فإننا لا نستطيع أن نعتبرها ترجمة حقة. فقد أباح المترجم لنفسه حق التدخل بالحذف كثيرًا فاقتصر أحيانًا على حذف كلمات أو عبارات قصيرة، مثل حذفه قوله: «الشحاذ والملك، الغنى والفقير»[٢]. وتوسع فى الحذف أحيانا فحذف فقرات كاملة، مثل الفقرة[٣] من There is warrant for it إلى آخر الشعر، والفقرة[٤] من This language is not the less true إلى قوله: purest gold، والفقرة[٥] من The intensity of the feeling إلى قوله forms of nature الخ.

ويتضح لنا من ذلك أن النقاد الرومانسيين الكبار لم يحاولوا أن يترجموا أى عمل من أعمال النقاد الإنجليز، واكتفوا بالرجوع إلى أقوالهم، والاقتباس منها وربما كان السبب فى إعراضهم عن الترجمة إحساسهم بعدم الحاجة إليها، فقد كان المثقفون المصريون وخاصة الأدباء منهم متعلمين تعليمًا حديثًا كانوا يجيدون قراءة اللغة الإنجليزية، ولم يكن من المثقفين من لا يعرف الإنجليزية إلا خريجو الأزهر والمعاهد الدينية، وهؤلاء كانوا من التيار المحافظ الذى لا يهتم بالرومانسية الجديدة بل يعرض عن شعر شعرائها.

والترجمة الوحيدة التى قام بها نظمى خليل – وهو ليس من النقاد المعروفين وإنما ممن تخصص فى اللغة الإنجليزية – دفعه إليها تخصصه فى الترجمة وليس الإحساس فيما نظن بالحاجة إلى ما جاء فيها من آراء أو أفكار.

وفى الأربعينات تبدأ ترجمة كتب نقدية، فقد ترجم د. محمد عوض محمد «قواعد النقد الأدبى» للاسال آبركرومبى سنة ١٩٤٢، ود. زكى نجيب محمود «فنون الأدب» لتشارلتن سنة ١٩٤٥، ود. محمد مندور «منهج البحث فى اللغة والأدب» للانسون وماييه سنة ١٩٤٦، وكان كتب تؤرخ للنقاد بشكل عام وتشمل النقاد الرومانسيين وغيرهم. ولا نعثر على ترجمة لكتاب فى النقد الرومانسى إلا بعد ذلك بمدة طويلة، عندما ترجم د. زكى نجيب محمود مقدمة وردزورث ونشرها فى كتابه «قشور ولباب» الذى أصدره سنة ١٩٥٧. وترجم د.عبد الحكيم

(١) ٢٠ – ٣٦.
(٢) انظر ص٣ من الأصل الإنجليزى و ٢٣ من الترجمة Lectures on the English Poets ص١ – ٢٩.
(٣) ٣.
(٤) ٥ – ٦.
(٥) ٦ – ٧.

حسان كتاب «سيرة أدبية» لكولردج ونشرها تحت عنوان (النظرية الرومانتيكية فى الشعر: سيرة أدبية لكولردج ١٩٧١ وألحق به ترجمة لمقدمة وردزورث.

أن كثرة هذه الترجمات منذ الأربعينات تعود فيا نرى إلى أمرين:

١ - انحطاط مستوى اللغة الإنجليزية عند متعلمى ذلك الوقت إذا ما قورن بمستواه فى الجيل السابق. ولذلك لم يعد الحاصلون على شهادة التعليم الثانوى - وهم جمهرة القراء - يطلعون على التراث الإنجليزى فى لغته إلا فى كتاب واحد مقرر وليس كما كانت تفعل الأجيال السابقة. لقد انحصر ذلك الاطلاع أو كاد فى خريجى الجامعات، وخاصة من أبناء كليات الآداب وأقسام اللغات الإنجليزية.

٢ - تسامح المحافظين من الفئات التى لا تعرف اللغة الإنجليزية بالنسبة إلى التجديد، وتقبلهم بعض دعاواه، وتسرب بعض ظواهره إلى أشعارهم، بعد أن مهد الرواد الأوائل الطريق لانتشار الرومانسية، مما دفع الطموحين منهم إلى محاولة التعرف على ذلك المذهب، بل محاولة التوسع بل التعمق فى هذه المعرفة.

وهكذا دفع العاملان الجديدان بعض القادرين إلى ترجمة الكتب النقدية.

التأليف

وقد كنا نظن أنه من السهل أن نحصل على إحصاء دقيق بالمصادر التى اطلع عليها النقاد المصريون فيا يتعلق بآراء النقاد الرومانسيين من الإنجليز، فتأثروا بها. ولكن لم يتحقق ظننا بل أيقنا أن مثل هذا الحصر مستحيل وازداد بنا اليقين كلما سرنا قدمًا فى هذا البحث. فلم يكن الأدباء المصريون يعيشون فى مصر داخل أسوار عالية حالت بينهم وبين ما حدث فى الأقطار العربية المجاورة، بل كان فيض المعرفة والإبداع ينتقل من قطر إلى آخر، فى المشرق العربى خاصة، دون عوائق حاجزة.

وقد أسهمت هذه الأقطار أو بعضها فى حركة النقل الفكرى من أوربا إلى العالم العربى، منذ وقت مبكر. فقد كتب نجيب الحداد مقالاً بعنوان «مقابلة بين الشعر العربى والشعر الأفرنجى» فى المجلد الأول من مجلة البيان، الصادر فى مارس (آذار) ١٨٩٧.

وهاجر كثير من أدباء هذه الأقطار إلى مصر، واتخذوا منها وطنا قضوا فيه بقية حياتهم مثل خليل مطران أو مدة طويلة من حياته مثل نجيب الحداد وسليمان البستانى. بل تجاوز الأمر ذلك

إلى أن طبع بعضهم فى مصر ما ألف أو بعض ما ألف من كتب. فطبع محمد روحى الخالدى كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» فى دار الهلال سنة ١٩٠٤ وأعاد طبعه فيها سنة ١٩١٢. وطبع سليمان البستانى المقدمة الطويلة التى ألفها لترجمته للإلياذة فى دار الهلال سنة ١٩٠٤ أيضًا. وطبع قسطاكى الحمصى الحلبى الجزأين الأولين من كتابه «منهل الوراد فى علم الانتقاد» فى مطبعة الأخبار بمصر سنة ١٩٠٧، والجزء الثالث فى حلب بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة. بل إن أهم كتاب نقدى أصدره أهل المهجر طبع فى مصر، فقد طبع ميخائيل نعيمة كتابه «الغربال» فى القاهرة.

ولو اقتصر الأمر على الكتب لهان الحصر على مشقته، ولكن الكتابة النقدية تجاوزتها إلى المجلات المصرية وغير المصرية. وللأسف ليس لدينا فهرس شامل لغير مجلة المقتطف فيما نعلم. بل الأمر الأشد إثارة للأسف أننا عثرنا فى مراجعنا على أسماء مجلات، فشلنا فى الوصول إليها كاملة أحيانًا، أو إلى بعض أعدادها أحيانا أخرى، إذا لم نجدها فيما نعرف من مكتبات عامة.

إن موضوع البحث ومنهجه يفرضان علينا العناية بما أصدره المصريون وحدهم من كتب ومقالات، وإعطاء جزء من العناية بما أصدره غير المصريين من كتب ومقالات داخل مصر، وفى مطلع هذا القرن وحده، وعلى الرغم من إيماننا بأهمية الحصر الشامل، فإننا نرى فى ظروفنا هذه أنه يتحتم علينا دراسة الكتب كلها، ولا ندع منها واحدًا مهما بلغت ضآلته أو صغره، كما يتحتم علينا تتبع أهم المجلات التى عنيت بالنقد، راجين أن يتوفر دارسون لجمع المجلات التى صدرت فى العالم العربى كله، وأن يعنوا بتوصيفها وفهرستها ليتسنى للدارسين للفكر والفن والتاريخ أن يجدوا مادتهم متوفرة.

الكتـب

وأقدم ما عثرنا عليه من الكتب يعود إلى الثانى من يناير من سنة ١٩٠٧ فقد أصدر قسطاكى الحمصى الحلبى الجزء الأول من كتابه «منهل الوراد فى علم الانتقاد» عن مكتبتى «المعارف» بالفجالة و «هندية» بالموسكى فى ذلك التاريخ، ثم أصدر الثانى أيضًا.

وقد عقد المؤلف الفصل الرابع من الجزء الأول من كتابه للنقد فى القرون الحديثة، فجعلها تشتمل على القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. وعلى الرغم من أن الفصل يتحدث عن النقد الأوربى، فإن المؤلف لم يعن بالنقد الإيطالى والأسبانى والألمانى والإنجليزى فأشار إليها بكلمة أو كلمات قلائل، ووجّه كل اهتمامه إلى النقد الفرنسى، الذى اعتبره ممثلا

جيدًا للنقد الأوربي كله. قال في وضوح: «ولما كان الغرض من هذه الفصول تدوين تاريخ للنقد، وبيان سيره وترقيه عصرًا فعصرًا، وكل ذلك بوجه إجمالي، لم يكن بد من ذكر أسماء العلماء الذين أتيت على ذكرهم منسوقا بحسب أماكنهم. بيد أن جل ما ذكرته من ذلك في هذا الفصل وما قبله، لم يتعد تاريخ النقد عند الفرنسويين.. غير أنه لما كان تاريخ النقد الفرنسوي - كما سبق القول - أقدم تاريخ متتابع للنقد في بلاد المغرب كلها، اقتصرت على ذكر أشهر علماء النقد الفرنسويين. على أن علماء الألمان والإنكليز قد أخذوا منذ مائة عام في محاكاة الفرنسويين ومجاراتهم في هذا الفن. فبلغوا اليوم فيه شأوًا لا ينحط عنهم. وبما تقدم بسطه تعلم أن تاريخ النقد الفرنسوي بحسب تاريخ النقد العام لسائر أمم أوربا»[1].

ولقد أشار المؤلف في الجزء الأول إلى اتصال الأوربيين بالتراث الإغريقي - خاصة ما أنتجوه في مصر في العهد البطلمي - في القرن السادس عشر، وإلى ثورة الأوربيين على الموروث الأدبي والتقط اسما أو أكثر من أسماء من أرخ للأدب أو النقد في كل قطر أوربي، ومن أسماء نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا. وأشار إلى كوزان وسانت بيف ورينان وتين. وحلل نصًا شعريًا عربيًا تحليلًا تختلط فيه النظرات الغربية بالعربية.

وتحدث في القسم الثاني من الكتاب عن مبادئ عامة في النقد التطبيقي خاصة، مثل سلم النقد المكون من الشرح والتبويب والحكم، وشروط الشرح الصحيح: من تحديد للعلاقة بين المنقود وتاريخ العلوم الأدبية، وعلاقته بما كان من نوعه والمكان والزمان اللذين ظهر فيهما، والعلاقة بينه وبين كاتبه، ومثل القواعد الخمس التي يبنى عليها الحكم على عمل أدبي: من نقد للقول المطبوع والمصنوع، ونقد للقائل، ونقد للمقول فيه، ونقد للزمان، ونقد للمكان، ومثل عناصر الحكم التي تتألف من الترجيح بين الأعمال الأدبية، وتنزيل العمل المنقود منزلته التي يستحقها، ومثل وظيفة الناقد والشروط التي يجب أن تتوفر فيه، ومثل فوائد النقد. وقد اغترف كثيرًا مما قاله من النقد الفرنسي، غير أنه لم يهمل النقد العربي كل الإهمال.

والذي يعنينا أنه لم يذكر من الرومانسيين أوربيين غير لسنج وجوته من الألمان، وشاتو بريان من الفرنسيين، ذكرا عارضًا وهو لا ينقل إلينا شيئًا عن أفكارهم. لذلك لا نرى لهذا الكتاب بجزأيه علاقة مباشرة بهذا البحث وكل ما قدمه لا يعدو أن يكون لفت الأنظار إلى النقد الأوروبي في عمومية غير علمية.

وفي سنة ١٣٢٦هـ/١٩٠٨ أصدر أحمد زكي أبو شادي عن مطبعة الظاهر بالقاهرة كتاب

---

(١) منهل الوراد ١/ ٩٣.

«قطرة من يراع»، جمع فيه قصائد له ولغيره، وأقوالاً وأخبارًا ومقالات، قديمة وحديثة، وشرقية وغربية، يدور كثير منها حول مسائل اجتماعية.

ويهمنا فى هذا الكتاب الفصل الطويل الذى عقده المؤلف للموسيقى والشعر والنثر (٢٣ - ٩٥). وصنف فيه الفنون الجميلة إلى صوتية كالشعر، ورسمية (تشكيلية) كالتصوير والنقش والبناء (٢٣)، وجعل الشعر والموسيقى والتصوير أسماها، وأكثرها جذبا للقلوب «لأنها تفسر لطف الكون بعبارات مختلفة، رشيقة المبنى، جميلة التقطيع، وتعبر عن قوة الخالق وحوله العظيم، بأحسن التعابير وأبلغ التفاسير» (٢٤). ثم عرف الشعر والشاعر تعاريف فيها شىء من الاختلاف عما كان معهودًا عند التقليديين، وإن كنا لا نستطيع أن نصفها بالرومانسية الخالصة (٥٣، ٥٤، ٦٩، ٧٠). ولم نجد فى هذا الفصل ذكرًا لأحد من الرومانسيين غير فكتور هيجو (٧١).

وفى سنة ١٩١٠ أصدر أحمد زكى أبو شادى الطبعة الأولى من ديوانه المسمى «أنداء الفجر» ثم أعاد طبعه فى يولية من سنة ١٩٣٤ فى مطبعة «التعاون». ولم يضمنه كل ما نظمه من شعر فى تلك السنة بل مختارات منه ليس غير.

وضم إلى هذه الطبعة الثانية مقالاً بقلم مصطفى عبد اللطيف السحرتى عن «شاعرية أبى شادى» (٧٥ - ٩٣)، وآخر بقلم عبد العزيز عتيق عن «شخصية أبى شادى ومميزات شعره» (٩٤ - ١٠٩). وثالثًا بقلم الشاعر نفسه عن «مطران وأثره فى شعره» (١١٠ - ١٢٨). وهذه المقالات هى التى تدخل فى نطاق هذا البحث.

فقد اعتمد السحرتى فى مقاله على الرومانسيين، وأكثر من الإشارة إليهم... فتحدث عن هيامهم بالطبيعة. وبخاصة المواطن التى تلهم الشعر منها حيث قال: «هزت مشاهد الفجر من القدم عبقرية الشعراء، فتغنى «جوت» الشاعر الألمانى بلون الفجر الأرجوانى.. وأرسل الشاعر الإنجليزى «كولردج» نشيدًا ناجى به مظاهر الطبيعة قبل طلوع الشمس فى وادى «شامونى». وأثر جلال الفجر فى «أبى شادى» - وهو فى صباه - فوصف أنداء الفجر... وهذا النزوع إلى المواطن الشعرية أكثر من الجمالية ملحوظ فى الشعراء الحقيقيين، أمثال «كولردج» الذى ناجى «البلبل»، و «وردزورث» الذى هام بالطبيعة، و «كيتس» الذى آثر الشاعرية على الجمال فتغنى بالزهر وهتف بالطير، ولم يهتم بر أى أبدعته يد الإنسان. و «فيكتور هيجو» الذى لم يجاره أحد فى تنوع موضوعاته لم يهتم بالجمال المصنوع مثل ما اهتم «بالمثابات الشعرية»[١]،

(١) أنداء الفجر ٧٥، ٧٧. المثابات: جمع مثابة وهى المأوى.

فذكر عددًا من أهم شعراء الرومانسية عند الإنجليز والألمان والفرنسيين، ووضع بينهم الشاعر المصرى.

وتحدث عن أهمية العاطفة والأخلاق لديهم ولدى غيرهم من الفنانين والشعراء غير الرومانسيين، قال: «وهذه العاطفة الطهورة مقرونة بهزة الانفعال النبيل هى من مميزات كل فن خالد. ونجد ذلك بارزا فى موسيقى «بيتهوفن»، وفى شعر «ملتون»، وفى قصائد «تنيسون» و «كولردج». فإذا عبر الشعر عن عاطفة حسية تعبيرًا قويًّا منفعلاً، فإن هذا أدخل فى فنية الشعر لا فى سموه الخلقى وخلوده.. وقد سبقنا شعراء الغرب إلى إبراز قوة انفعالاتهم فى بعض قصائدهم الخالدة. ومن هؤلاء الشعراء من دق شعورهم وصفا حتى لتكاد تسمع نبض أعصابهم. ومن هؤلاء نذكر «موسيه» الحساس، و «بودلير» الهوائى، و «شلى» العصبى، و «كيتس» النابض، و «وبليام بليك» المنفعل»[1].

وربط بين أبى شادى وبينهم فى النزعة التأملية والتفكيرية أيضًا، حين قال: «وليس من شك فى أن بث الفكر الأصيل فى الشعر من سمات كبار الشعراء البارزين. وذلك لأن أصالة الشعر لا تأتى إلا بالفكر الواسع، وأصالة التأمل لا تكون إلا بالذكاء لا بالحواس. يقول «جيبو»: «المفكر الحقيقى هو الفنان الحقيقى». فالشعر عند «أمرسون» كان أفكارًا. والشعر عند «برونتج» كان أفكارًا عميقة غامضة تحتاج إلى التروى وتقليب الرأى. والشعر عند كولردج «ينزع إلى التفكير»[2].

وربط بينه وبينهم فى الاهتمام بالأشياء الصغيرة غير ذات القيمة الكبيرة، قال: «والذى يثير إعجابنا حقًّا أن نجد الشاعر الشاب يسبق جيله فى طرق موضوعات تبدو تافهة، موضوعات غريبة على معاصريه، كما نجد ذلك واضحًا فى قصيدته «القطة اليتيمة... وهذا الميل إلى الخطرات التأملية ومعالجة الأشياء البسيطة يظهر واضحًا جليًّا فى شعره فيما بعد... ولعل هذا الميل أيضًا هو آية من آيات المزاج الشعرى الرقيق، والذى سبقنا إليه بعض شعراء الغرب الكبار، مثل شاعر الطبيعة الإنجليزى «وردزورت» الذى كان يرى أن أحقر الأشياء تصلح للشعر، ومثل الشاعر الفرنسى «بودلير» الذى رأى «كلبًا ميتًا» مسجى على العشب بين الأزهار النضرة، فأخذ يصفه وصفًا غريبًا مدهشًا..»[3].

---

(١) أنداء الفجر ٧٩ - ٨٠.

(٢) أنداء الفجر ٨٠ - ٨٢.

(٣) أنداء الفجر ٨٩.

وتجاوز ذلك إلى الربط بين «أبى شادى» والرومانسيين فى قصيدة معينة من قصائده، حين قال: «أما قصيدته «أنفاس الخزامى» فهى قصيدة فريدة فى طرازها، ولم يسبق شاعر من قبل - على ما أظن - إلى التفكير فى هذه الزهرة، والانتباه إلى وجودها بهذه المعانى... وهو بهذا التفكير يحاكى «شلى» الذى تنبه إلى صوت «القبرة»، و «بيرنز» الذى تنبه إلى جمال زهرات اللؤلؤ فى حقول إسكتلندة، ويحاكى «كيتس» و «كولردج» فى مناجاتهما «البلبل»، و «فيكتور هيجو» فى وصفه «لزهرة المرغريت» الوديعة»[1].

ولا يهمنا فى مقال عتيق غير العبارات التى صور فيها أبا شادى فقال: «أن أبا شادى رجل اعتيادى، لا يروعك صامتاً، ولكنه إذا ما تحدث إليك راعك منه أنه يحيا فى الحياة: بنفس طفل، وقلب شاعر، وفكر فيلسوف»[2] فإنها تعطينا صورة الشاعر الرومانسى الرائجة فى الأذهان.

ويهمنا فى مقال أبى شادى تصريحه بالانتماء إلى الرومانسية، فى قوله: «بل لى كل الحق فى التمكين لمذهبى الحر، الذى أعتبره متفرعًا على مذهب مطران، أو صورة منه هى صورة الرومانطيقية الشاملة»[3].

وربما نستنتج من المقال أن أبا شادى قرأ كتابًا مؤلفًا عن «كيتس»، قال: «يقول الأستاذ» جارود» (أستاذ الشعر فى جامعة أكسفورد، فى دراسته للشاعر «كيتس»، سنة ١٩٢٦) ما خلاصته: إن الشعر الذى يستحق المطالعة ربما لا يطالعه معظمنا بالعناية الواجبة، التى قد تجعلنا أهلًا للاطلاع عليه. نحن بطبيعة الحال نطالب الشعر بالمتعة، ولكن الشعر كذلك يطالبنا بالجهد حتى نستمتع به. فقد ألف الناس قراءة الشعر بغير ذلك التأهب الروحى الذى يعد ضروريًّا فى العبادات الأخرى، وبغير التنبه الوجدانى الحتمى. والناس درجات فى تفهم الشعر حتى إن «وردزورث» قسمهم إلى أربعة أقسام... وما كانت دراسة الشعر العالى أو نقده بالأمور الهينة. فإن ذلك يتطلب غاية المواهب الفنية، ومنتهى الثقافة والدقة، حتى يوزن الشعر بمنتهى العناية والأمانة كما يفحص الصيرفى الجواهر غير مخدوع بمظاهرها الخلابة ولا بصورها المتواضعة»[4].

وفى سنة ١٩١٥ أصدر إبراهيم عبد القادر المازنى كتاب «الشعر: غاياته ووسائطه». الذى عرف فيه الشعر، ومكوناته الأساسية، وغاياته، وفرق بينه وبين النثر.

وتكشف الأسماء التى أوردها المؤلف فى كتيبه أنه اعتمد على الفلاسفة الذين اعتمد عليهم

---

(١) أنداء الفجر ٨١.
(٢) أنداء الفجر ٩٤.
(٣) أنداء الفجر ١٢٧.
(٤) أنداء الفجر ١١٧.

الرومانسيون الغربيون أمثال بيرك Burn (ص ٥) وعلى المفكرين الرومانسيين العالميين أمثال شليجل الألمانى (ص٤)، وسنت بيف الفرنسى (ص١٦).

والمهم أن المازنى أفاد من النقاد الرومانسيين الإنجليز واغترف من أقوالهم. فصرح أنه أخذ مقولة، أن الإنسان حيوان شعرى من وليم هازلت (٢)، ووظيفة الشاعر من كتاب شلى الدفاع عن الشعر (٣)، ووظائف الأسلوب من دى كوينسى (٣٣)، واستفاد فى الحديث عما سماه «الفكرة الدينية» من والتر سكوت (٣٥). وخالف وردزورث فى تفرقته بين الشعر والنثر (٢٣).

وأصدر فى نفس السنة كتاب «شعر حافظ» وجمع فيه مقالات كان قد نشرها فى العام السابق فى مجلة «عكاظ». وقد هاجم المازنى فى هذا الكتاب حافظ إبراهيم الذى اعتبره ممثلا للإحيائيين هجومًا عنيفًا، وأشاد بعبد الرحمن شكرى، الذى اعتبره ممثلاً للرومانسيين.

قال: «لا نجد أبلغ فى إظهار فضل شكرى والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى، وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم. فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضًا فى المذهب، وتباينًا فى المنزع، من هذين. والضد - كما قيل - يظهر حسنه الضد»[1].

وحوى الكتاب من الهجوم اللاذع على شاعر النيل ما أحس به الناقد بعد ذلك، وتمنى أن يمحوه أو يتناساه الناس[2].

وفى سنة ١٩٢١ أصدر العقاد والمازنى الجزأين الأول والثانى من كتاب «الديوان» الذى أعلنا أنه سيحتوى على عشرة أجزاء. وعلى الرغم من أن العقاد جعل همه نقد أحمد شوقى، والمازنى عنى بنقد المنفلوطى وشكرى، فإن الديوان كشف عن دعوة الرجلين ومبادئهما، حتى نسبهما الأدباء إليه هما وزميلهما الثالث عبد الرحمن شكرى وسموهم «جماعة الديوان».

وهناك إجماع بين مؤرخى النقد العربى على أن هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الرائدة فى حياتنا الأدبية، إن لم يكن أهمها جميعًا، فقد افتتح مرحلة جديدة فى النقد العربى، وأحدث من الدوى فى الحياة الفكرية فى مصر مثل ما أحدث كتاب «فى الشعر الجاهلى» للدكتور طه حسين، وكتاب «الإسلام وأصول الحكم» لعلى عبد الرازق[3].

---

(١) شعر حافظ ص٨.

(٢) المازنى: حصاد الهشيم ١٥٥. وانظر د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ١٥١ - ١٥٦.

(٣) د. كمال نشأت: أبو شادى ٢٦٢. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ١٢٢. د. أنس داود: رواد التجديد ٥٥. د. عبد العزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث ٣٥٤. دافيد سماح: أربعة نقاد مصريين ١٩. العقاد: ساعات بين الكتب ١٣٦.

وفى سنة ١٩٢٥ أصدر حسن صالح الجداوى كتاب «أنين ورنين» جمع فيه طائفة من شعر أحمد زكى أبى شادى الذى يصح أن يمثل بوجه عام صور الشباب فى تنوعها (ص٤)، ونسقها ونشرها. وألحق بها مقالاً لعبد الفتاح فرحات (ص١٥٩ - ١٧٥)، قدم فيه نقدًا وملاحظات على الديوان، وآخر لأحمد محرم (ص١٧٦ - ١٨٢) أثنى فيه على مقطوعات لأبى شادى، وثالثا لجامع الديوان نفسه (ص١٨٤ - ٢٠٦) علق فيه على ما كتبه عبد الفتاح فرحات. ونثر فى الكتاب مجموعة من الأقوال القصيرة، التى تتحدث فى الغالب عن الشعر، استقاها من منابع شتى.

ونرى أن الكلمة التى قدم بها لقصيدة «بيرون وتيريزا» هامة (ص٤١)، إذ تحدث فيها عن الحب عامة، وعن علاقة الشاعر الرومانسى بهذه المرأة، وإن كان لم يتعرض لفنه وفكره، كما يعبر حديثه عن الصدق والوحدة (ص١١٣) والأشكال البديعية والمجاز (ص٢٠٠) على الرغم من أنها لا تعكس الفكر الرومانسى فى وضوح.

لكن الأقوال القصيرة التى نثرها والتى تتحدث عن الشعر وتعرف به، هى التى تعكس هذا الفكر. فقد نقل عددًا منها من الرومانسيين عامة مثل «لامرتين» (ص١٤٥) و «جوته» (ص١٨٢)، ومن الرومانسيين الإنجليز خاصة مثل «كولردج» (ص١١١، ١٤٥) و «وردزورث» (ص١٤٥) و «شلى» (ص١٧٥).

وفى ٨ مايو سنة ١٩٣٣ فرغ د. محمد حسين هيكل من طبع كتاب «ثورة الأدب» فى مطبعة السياسة بمصر، جمع فيه فصولاً كان قد نشرها مقالات فى السياسة الأسبوعية من قبل، وفصولاً لم يسبق نشرها[١].

ولا نجد فى الكتاب ذكر ناقد من النقاد الرومانسيين الإنجليز، وإنما يذكر النقاد الفرنسيين، مع إشارات عابرة إلى الألمان، ولكن الكتاب أعان الثورة على الشعر التقليدى، والسعى إلى التجديد (ص٥٨ - ٧٦)، والاهتمام بالشعور الإنسانى الصحيح، وواضح أن ذلك أدى إلى ظهور الرومانسية. والفصول فيه التى حققت هذا بشكل خاص هى فصلا «النثر والشعر»، وفصل «علة الشعر».

وفى يناير ١٩٣٤، أصدر أحمد زكى أبو شادى ديوانه (الينبوع)، وصدره بمقدمة، ذكر فيها أن الجمهور لم يكن ليكترث لأشعار «جون كيتس» الأولى بالرغم من كتابة الناقد الرومانسى «لى

---

(١) ثورة الأدب ص٥.

هنت» عنها (ص ج) وأعلن أن أوسكار وايلد كان يرى الفضيلة والرذيلة من مواد الفنان على السواء (ص ب).

وفى يوليه ١٩٣٤، أصدرت مطبعة «التعاون» بمصر الطبعة الثانية من ديوان «أنداء الفجر» لأحمد زكى أبى شادى، وقد صدرها مصطفى عبد اللطيف السحرتى بمقدمة تحدث فيها عن التأمل، وضرورته فى الشعر، وعده من سمات كبار الشعراء البارزين واستشهد على هذا الرأى بعدة أقوال، استقاها من «جييو»، و «امرسون»، و «برونتج»، و «كولردج» (ص ٨١، ٨٢).

وفى أول يناير من سنة ١٩٣٥ أصدرت مطبعة «التعاون» بالقاهرة ديوان «فوق العباب» لأحمد زكى أبى شادى، جمع فيه كثيرًا من شعره الذى نظمه سنة ١٩٣٤.

وقد افتتح الديوان بتصدير طويل نوعًا ما، تحدث فيه عن الصراع بين القديم والجديد من شعر العصر الحديث، مع مناصرته للجديد بطبيعة الحال. وقد جره هذا التصدير إلى حديث عن تعريف الفن، ومكانه فى العصر الحديث، وصفات الفنان المجيد، والعلاقة بين الشعر وغيره من الفنون، ودور الموسيقى فى الشعر، وما يجب أن يتصف به الشعر من تصويرية، وحرية، وعاطفة، وما يتناوله الشعر من فلسفة، وتصوف، وطبيعة وريف، وصفات اللغة الشعرية، وصفات الشعر الممتاز، وصفات الشاعر، والرسالة التى يؤديها.

وتحدث عن انتشار شعر «بودلير» على الرغم من مصادرة الحكومة الفرنسية لديوانه «أزهار الشر». واستشهد بشلى وجوته من الرومانسيين (ص د).

وعلى الرغم من أننا نجد اختلافًا واضحًا بين بعض أفكار أبى شادى وأفكار الرومانسيين. مثلما نجد فى حديثه عن الموسيقى، فإننا نجده يتفق معهم فى بعض أفكارهم، مثل حديثه عن الطبيعة والريف، ووصفه الأنبياء بالشعراء (ص س).

وفى سنة ١٩٣٨ أصدرت دار الهلال كتاب «مختارات عالمية من الشعر الغرامى» لإبراهيم المصرى، جمع فيه ما عدّه» طائفة من أروع قصائد الغزل فى العالم كله «وراعى فى جمعها» صدق تعبيرها عن نفسية الشاعر وعن روح الأمة التى ينتسب إليها» (ص ٥).

وقد رتب المختارات حسب الأقطار، مبتدئًا بمصر القديمة، فبلاد العرب، فالصين منتهيًا بمصر الحديثة. وشغل الفصل الذى أفرده لإنجلترا سبع صفحات (من ٦١ إلى ٦٧) أورد فيها خمس قصائد، اثنتان منها اختارهما من شعر اللورد بيرون، وواحدة لكل من شكسبير، وشلى وتشوسر.

ويعنينا منهم الشاعران الرومانسيان بيرون وشلى، اللذان قدم لما اختاره منهما بكلمة موجزة لا تكاد تتعدى الإشارة إلى شخصيتهما الفنية.

فصرح أن بيرون من أقطاب الرومانسيين، وأشار إلى اتساع خياله، وجرأته على الاستعارة، واتقاد عاطفته، ورنين لفظه، وحلاوة شعره ورقته، وصفاء نفسه الرائع فى بعض الحالات.

أما شلى فنسبه إلى قرنه التاسع عشر، وميزه بموسيقاه التى ابتكر فيها أوضاعا جديدة، وبنزعته التجريدية، وروحه المثالية، وأعلن أن أشهر مقطوعاته: «أودنيس»، و «ثورة الإسلام»، و «مأساة شنسى».

ولم يتعرض لما عندهما من نظرات نقدية أى تعرض.

ويكشف لنا هذا العرض لما قمنا به من البحث بين الكتب التى ألفت فى الفترة التى تعنينا أن ذروة النشاط كانت فى الثلاثينات التى أنتجت خمسة كتب. وتتساوى بقية العقود، حيث ينتج كل من الأول والثانى والثالث كتابين لا غير.

وشهد مطلع القرن العشرين نشاطًا ملموسًا للعرب المهاجرين من سوريا ولبنان إلى مصر، فأصدروا كتبهم فيها. ثم انسحب النشاط إلى موطنهم، حتى رأينا ظاهرة قد نصفها بالغرابة، وهى صدور الجزأين الأول والثانى من كتاب «منهل الوراد» لقسطاكى الحمصى فى مصر، ثم صدور الجزء الثالث من الكتاب نفسه فى الشام.

وقد نصف النشاط المصرى ببعض التأخر عن النشاط السورى اللبنانى إذ يصدر أقدم كتاب مصرى عرفناه – وهو قطرة من يراع لأبى شادى – سنة ١٩٠٨. ويصدر أقدم كتاب سورى وهو تاريخ علم الأدب للخالدى وترجمة الإلياذة للبستانى كما ذكرنا سنة ١٩٠٤. ولكن سرعان ما يستعيد النشاط المصرى مكانه المعادل للنشاط السورى اللبنانى ثم يحتل الصدارة والريادة.

ويستمر أبو شادى فى البروز الجلى طوال الفترة كلها. فقد مكنته مكانة أبيه من الظهور المبكر، ومكنته قدراته الأبية الطائلة من البقاء على رأس الكتاب النقاد.

ويجىء بعده فى كثرة هذا اللون من التأليف المازنى والعقاد. ولكن إذا نظرنا إلى الإنتاج الأبعد تأثيرًا فى الحياة الأدبية فى مصر بل فى العالم العربى كان الإجماع على كتاب الديوان للعقاد والمازنى.

ويمكن القول بأن هذه الكتب تناولت عناصر النظرية الأدبية كلها عند الرومانسيين. فإذا كان واجبًا علينا أن نخص بعض العناصر التى نالت من اهتمام المؤلفين أكثر من غيرها ذكرنا الصراع بين التقليد والتجديد، وتعريف الشعر، وصلته بالنثر والفروق بينهما، وصلاته بالفنون الأخرى، والتأمل، والعاطفة والأخلاق، ووظيفة الشعر.

المجـلات

فأذا تركنا الكتب وانتقلنا إلى المقالات وبدأنا بمجلة المقتطف وجدنا أن المحرر ترجم فى الجزء الثالث، من المجلد ٨٠، الصادر فى مارس ١٩٣٢، صفحة من مجلة «نايتشر Nature بقلم «أوليفر ده السى»، رأى أنها تنعش النفوس. وفيها حديث موجز عن الصلة بين الشعر والعلم، والشعر والفلسفة عند وردزورث.

وفى عدد يونيو ١٩٣٥ من مجلة المقتطف، عرض أحمد زكى أبو شادى محاضرة كان «بنيون الفنان» قد ألقاها، بعنوان «الشعر الحديث بين الثورة والتقليد».

وعلى الرغم من أن المحاضرة تتناول فترة متأخرة عن فترة الرومانسيين التى تعنينا فى هذا البحث، فإنها تعرضت لرأى وردزورث فى اللغة التى يجب أن ينظم بها الشاعر شعره[1]. ولا يتصل شىء آخر فى المحاضرة بدراستنا.

أما مجلة الهلال -وهى نظيرة المقتطف- فقد تتبعنا فهارس محتوياتها بين سنتى ١٩٠٠ و١٩٤٥، فلم نجد فيها شيئًا عن النقد الإنجليزى، وإن كانت بعض المقالات تعرضت لجوانب مختلفة من النقاد الإنجليز، مثل مقال «افيونيات كولردج فى قصيدة الملاح الهرم»، الذى كتبه محمد محمد توفيق، ونشره فى العدد السابع من السنة الثالثة والأربعين، الصادر فى مايو ١٩٣٥.

وفى مجلة السياسة الأسبوعية نشر عدد من المقالات عن النقاد الإنجليز، غير أنها تناولت جوانب أخرى، من حياتهم ونشاطهم الأدبى، ما لا يدخل فى نطاق بحثنا، مثل مقال «شلى: روح ثائرة ونفس حائرة» الذى نشره زكى نجيب محمود، فى العدد ٩٤، الصادر يوم السبت ١٩٢٧/١٢/٢٤، واعترف فى النهاية أنه «عن الإنجليزية» أى أنه مترجم عنها. فقد وجه المقال عنايته إلى قصص شلى الغرامية، ومن ثم جاء عنوانه التالى «غرام عظماء الرجال».

وكذلك كان مقال «وردزورث» الذى نشره عبد الحميد حمدى فى العددين ٢٠٧، ٢٠٩، الصادرين فى ٢/٢٢ و ١٩٣٠/٣/٨، فقد عنى بحياته وشعره، ومقال «الرومانتسزم فى الأدب» الذى نشره نظمى خليل فى الملحق الصادر فى ١٩٣٣/٦/١٧، لأنه تحدث عن الشعر الرومانسى، ولم يتطرق إلى النقد.

---

(١) ص ٦٣.

ولكن هناك عددًا من المقالات تطرقت إلى النقاد الإنجليز، وجاءت ببعض آرائهم وهى التى تعنينا:

نشر العدد ١٠٧، الصادر فى ١٩٢٨/٣/٢٤ مقالاً بعنوان «وليام هازلت سيد الناقدين» بتوقيع «مطلع»[1]. ولقد انجرف الكاتب فيه مع عبارته الإنشائية، فأسرف فى المبالغة وفى التعميم ففقد قيمته. كأن يقول: «أتى هازلت بمقاييس لم يألفها الناس، فإذا موازينه هى الموازين الدقيقة.. فلم يعرف هازلت رأيًا قديمًا إلا وقوض أركانه، ونقضه من أساسه..».

كذلك نشر «محمد رشاد رشدى» فى الملحق الصادر فى ١٩٣٢/٥/٢٣ مقالاً بعنوان «برسى بيتسى شلى بين الأنغام والأزهار» ترجم فيه للشاعر وتحدث عن شعره، وعرض بعضًا من أقواله النقدية.

وفى الأعداد الخامس والسادس والسابع من المجلد الثانى الصادر فى يناير وفبراير ومارس سنة ١٩٣٤، كتب «مختار الوكيل» عن «جون كيتس» ولكن المقال بحث عن «شخصية الشاعر الذاتية»[2] وهو يعتمد على كتاب «حياة كيتس ورسائله الأدبية» للورد «هوجتون». فيتحدث عن الأديب وأصدقائه وخطبته «لفانى براين» أكثر مما يتحدث عن أعماله.

وفى يونيه ١٩٣٤ كتب «متولى نجيب» مقالا فى العدد العاشر من المجلد الثانى من مجلة أبولو عن «وليام وردزورث». أشار فيه إشارة موجزة كل الإيجاز إلى رأى الناقد فى أن الشاعر رسول للسلام، والشعر الهام يأتى فى صفاء النفس وصدق الحس. والطبيعة من صنع الله، على حين أن المدن وضوضاءها مع صنع الإنسان، وأن كل كائن حى من إنسان وحيوان ونبات يشعر ويحس، وأن حياة الإنسان تتطور إلى مراحل ثلاث: فهو فى طفولته يحب الهواء الطلق، وفى شبابه يقدر جمال الطبيعة، وفى كهولته يفكر فى التأثر الروحى بمباهجها (ص ١٠٣٣)، كما أشار إلى اتفاقه مع شلى فى اعتبار الطبيعة أمًّا حنونًا ترقق مشاعر الإنسان (ص ١٠٣٦). أما بقية المقال فتتناول أمورًا لا يعنى بها هذا البحث، مثل حياته ومكانته وخصائص أدبه وما إلى ذلك.

وفى الصفحات ١٢٦٧ و ١٣٠٦ و ١٣٤١ و ١٣٧٧ من السنة الثالثة من مجلة الرسالة (أى سنة ١٩٣٥) نشر الناقد الأردنى «جريس القسوس» أربع مقالات عن «وليم وردزورث» ضمن «دراسات فى الأدب الإنكليزى». فصل الحديث فيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض نظريته فى الأدب ولخص أهم آرائه النقدية تلخيصًا شديدًا.

---

(١) ٢٧. (٢) العدد الخامس - ص ٣٧٢.

وفى الصفحات ٩٨١، ١٠١٧، ١٩٦٥ من السنة الرابعة نشر «خليل جمعة الطوال» ثلاث مقالات عن «برسى شلى» تحت العنوان العام «من الأدب الإنجليزى». وقد ترجم فيها لحياته، وكتب عن أعماله الشعرية المختلفة، وآراء الأدباء فيه، وقارن بينه وبين المعرى، وبينه وبين بيرون. ثم أورد فى المقال الثالث عددًا من آرائه النقدية، وخاصة تعريفه للشعر.

وفى صفحة ٩٧٥ من السنة الرابعة (أى سنة ١٩٣٦) نشر كاتب رمز إلى اسمه بالحرفين «د. خ». مقالاً بعنوان «بعض أبطال النقد وأثرهم فى نهضة الآداب الأوربية»، تحدث فيه عن الألمانى «لسنج»، والفرنسى «سانت بيف»، والروسى «بلنسكى»، والإنجليزى «كولردج»، و «شارل لام» و «هازلت» و «أرنولد». وكان حديثه مختصرًا جدًّا.

وفى صفحة ١٠٣٣ من السنة التاسعة (أى سنة ١٩٤١) نشر «بنيامين خليل» مقالا بعنوان «الشعر»، وحشاه بآراء الرومانسيين وماثيو أرنولد.

وفى العددين ٦٤٩، ٦٥٠ الصادرين فى ١٠/ و ١٧/١٢/١٩٤٥، والعددين ٦٥٥ و ٦٥٦ الصادرين فى ٢١/١ و ٢٨/١/١٩٤٦، نشر «خيرى حماد» بحثًا مطولاً عن «ماثيو أرنولد»، تناول فيه جميع جوانبه: مكانته وحياته وفنه ونقده وشعره وفلسفته وآرائه فى التربية والدين والسياسة ومؤلفاته. أما آراؤه النقدية فهى فى العددين الثانى والرابع.

وفى السنة الأولى لمجلة «الثقافة»، كتب «محمود محمود»، فى العدد ٢٦، الصادر فى ٢٧ يونية ١٩٣٩، مقالاً بعنوان «الذوق الأدبى»، عرض فيه كتاب «أرنولد بنت» Arnold Bennett المعروف بنفس العنوان.

وقد أورد فيه قول الشاعر الرومانسى المعروف «كيتس»: «إن الحق والجمال شىء واحد، وحسبك أن تعرف هذا لكى تستمتع بخير ما فى الكتب». ثم تلاه بتعقيب المؤلف عليه قائلا: «ولكن «بنيت» لا يقنع بهذا القول، ويقول: «إن كبار الناقدين أنفسهم - أمثال هازلت Hazlitt وسانت بيف Sainte-Beuve لم يستطيعوا أن يبينوا لنا متى يكون القول جميلاً، ومتى لا يكون (ص ١٤)».

كذلك ذكر أن للأدب جانبين مختلفين، هما جانب الإلهام وجانب العلم، وأن «دى كوينسى» (De Quincy) الناقد الرومانسى سماهما: أدب القوة، وأدب المعرفة. (ص ١٦).

وفى العدد ٣٥، الصادر فى ٢٩ أغسطس ١٩٣٩، كتب أحمد خاكى، مقالاً بعنوان «التصوف فى شعر وليم وردزورث»، تعرض فيه لبعض آرائه فى الخيال والطبيعة.

وفى العددين ٥٥ و ٥٦، الصادرين فى ١٦ يناير و ٢٣ يناير من سنة ١٩٤٠، نشر «أحمد

خاكى» بحثًا ضافيًا عن «الثقافة والنقد عند «ماثيو أرنولد»، وَفّى الجانبَ الذى درسه حقّه، وأتى بإشارات سريعة إلى حياة الناقد وبعض آرائه الأخرى.

وفى العدد ٧٧ من مجلة الثقافة، الصادر فى ١٨/٦/١٩٤٠، نشرت «أمينة فهمى» مقالاً عن «الإلهام الفنى»، أوردت فيه رأى «وردزورث» فى عملية الإبداع الفنى، وشرحته.

وفى العددين ١٩١، ١٩٢ من مجلة الثقافة (٢٥/٨/١٩٤٢ و ١/٩/١٩٤٢) كتب «محمد خلف الله أحمد» مقالين عن وردزورث بعنوان «الشعراء النقاد». ثم أعقبهما بثلاث مقالات عن «كولردج» بنفس العنوان فى الأعداد ١٩٣، ١٩٥، ١٩٦ (٨/٩ و ٢٢/٩ و ٢٩/٩/١٩٤٢).

وقد بدأ «خلف الله» مقالاته بحديث عن قلة الشعراء النقاد، والصلة بين الشاعر والناقد، وانتهى إلى أن «وردزورث» و «كولردج» من أبرز الشعراء النقاد فى الآداب الغربية. وكشف عن الصلة بينهما وما اتفقا عليه فى الشعر والنقد.

وخرج من هذه المقدمة إلى عرض طيب لآراء وردزورث فتناول أقواله فى حاجة الدرس الأدبى إلى بحث تام فى ذوق الجمهور، وكيف تتفاعل اللغة والعقل الإنسانى؟، وتاريخ تطور الأدب والجماعة، والمنابع الحقيقية للشعر فى نفس الإنسان، والسر فى تأثر الناس به. وكشف عن موضوعات قصائده التجريبية التى تصور الجانب المتواضع الخشن من الحياة العادية، أى الجانب الفج أو العفوى، ودعوته إلى أن يصور الشعراء دهماء الناس ومبررات هذه الدعوة، وإلى أن يعبر عن هذه الحياة بلغتها التى يتكلم بها أهلها فى معاشهم اليومى، ومميزات هذه اللغة، ورفضه القصد إلى التجسيد والرمز واستخدام قاموس شعرى معين.

وأورد فى المقال الثانى وصفه لعملية الإبداع الفنى عنده، وتعريفه للشعر وآراءه فى اللغة والوزن والقافية والتفرقة بين الشعر والنثر والعلم ومميزات الشاعر ولغة الشعر وموضوعاته والمعرفة التى يحملها الشعر.

وأراد «خلف الله» فى المقالات التى كتبها عن «كولردج» أن يبين وجهة النظر المقابلة بعد أن لخص أهم النقاط التى أثارها «وردزورث». وتوخى فيها أن يعرض آراء كولردج فى تعريف القصيدة، والشعر، والشاعر، والاختلاف بين القصيدة والعمل النثرى، والقصيدة الحقة والقصيدة التعليمية، وأسباب الالتذاذ بالأعمال الفنية. وأفاض فى إبانة ردود «كولردج» على «وردزورث» فى مواقفه من تصوير الشعر للحياة الخشنة، والتزامه للغة البسطاء من الناس، وعدم وجوب الوزن. وتسويته بين الشعر والنثر.

وفى العددين ٣٥٤، ٣٥٦، الصادرين فى ٩/١٠ و ٢٣/١٠ سنة ١٩٤٥، من مجلة الثقافة،

«عامر محمد بحيرى» مقالاً عن «الرومانتيكية» عرض فيه الكتاب الذى ألفه «جاكى بارزن» بعنوان «الرومانتيكية ومذاهب الأثرة الحديثة». وقد دافع بحيرى عن الرومانتيكية، وتحدث عن الرومانتيكيين العظام وأسباب عظمتهم، ووصف أبواب الكتاب. ويمكن القول بأن الكتاب سياسى، لأنه يعرض للاتهام الذى وجه إلى الرومانسية بأنها تمجد الفردية وبذلك مهدت الطريق لظهور الدكتاتوريات فى أوربا.

وهذا العرض لما ورد فى المجلات الأدبية المصرية عن النقد الرومانسى يضع أيدينا على الحقائق التالية عن الفترة التى ندرسها:

إن هناك مجلات لم تأبه للجانب الأدبى للرومانسيين الإنجليز، وكان همها بعض طرائفهم أو الطرائف حولهم مثل مجلة الهلال.

وهناك مجلات اهتمت بالكتابة عن حياة الشعراء النقاد من الإنجليز وما حفلت به من أحداث، ولم تأبه بآرائهم النقدية، أوردت منها القليل جدًا، مثل مجلة السياسة الأسبوعية.

وكانت هناك مجلات تعرضت للنقاد الإنجليز فى مقالات قليلة لا تليق بمكانتها الأدبية، وإن كانت تعرضت لبعض آرائهم. وعلى رأس هذه المجلات مجلة المقتطف ذات التاريخ البعيد، ثم مجلة الرسالة ذات التأثير الخطير فى الحياة الأدبية المصرية والعربية. ولعل السبب فى ذلك ظروف الأدب المصرى فعلى حين كانت الحركة الشعرية مزدهرة كانت الحركة النقدية بادئة، لم تزدهر إلا على يد الشعراء والنقاد الرومانسيين أنفسهم.

ولعل أبرز المجلات التى احتفت بآراء النقاد الرومانسيين من الإنجليز هما مجلتا «أبولو» و«الثقافة»، وكانت مجلة «أبولو» أشد اهتمامًا بترجمة آثارهم الإبداعية والنقدية. كما كانت الثقافة أشد اهتمامًا بعرض نظريتهم الأدبية ودراستها.

وأهم الكتاب المصريين الذين برزوا على صفحات المجلات فى هذا النوع من الكتابة الأستاذ محمد خلف الله أحمد، الذى كتب أشمل المقالات عن «وردزورث» و «كولردج».

وأهم النقاد الإنجليز الذين عنى كتابنا بتناول آرائهم النقدية هم «وردزورث» و «كولردج» و «آرنولد» إلى جانب ترجمة كتاب دفاع شلى. أما آراء «هازلت» فلم تحصل على عناية كبيرة منهم. ولعل السبب فى ذلك أنه كان مبدعًا فى النقد التطبيقى. أما النقد النظرى عنده فلم يكن فى مستوى زملائه بالرغم من تكرار العقاد لذكره.

الفصل الأول

النقد الإنجليزى

مقدمـــة:

١ - مفهوم الشعر.

٢ - لغة الشعر.

٣ - الخيال والتوهم.

٤ - وظيفة الشعر.

٥ - الصدق والرمز.



مقدمــة

يرى معظم النقاد أن أعظم نقد للشعر الإنجليزى أتى من الشعراء أنفسهم، فقد يكون الشاعر شاعرًا وناقدًا فى آن واحد. وينطبق هذا بصفة خاصة على شعراء الحركة الرومانسية الإنجليزية، فمن الثابت أن نظرية الشعر عند أصحاب هذه المدرسة قد ساعدتهم كثيرًا فى إنتاج الشعر الذى حول مجرى الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر.

ويهتم هذا البحث بأربعة منهم خاصة لأنه وجد كل الآراء تجمع على تأثيرهم فى النقاد المصريين. وعندما جمعنا النصوص التى تكشف عن التأثر والتأثير وجدناها تؤيد هذا الإجماع.

وأول هؤلاء الأربعة هو وليام وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) الذى تحوى مقدمة القصائد الغنائية (Lyrical Ballads) التى أصدرها فى عام ١٧٩٨ وأعاد نشرها بعد تنقيحها عام ١٨٠٠ و ١٨٠٢ تحوى العرض الشامل لنظرية الشعر عند وردزورث، ويعتبر النقاد مقدمة عام ١٨٠٢ الوثيقة النقدية الأساسية، فهى أكثرها شمولاً وأهمية.

والناقد الثانى هو صمويل تيلور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) الذى يعتبر عملاقًا من عمالقة النقد الأدبى وواحدًا من أعظم الفلاسفة الأدبيين الذين أنجبتهم إنجلترا فى القرن التاسع عشر، وقد ارتفعت مكانته فى عالم النقد والفلسفة على مر السنين. وإذا استعرضنا مؤلفات كبار النقاد الأميريكيين المحدثين نجدها تكاد تخلو من أى ذكر لأى من النقاد الأسبقين سوى أرسطو وكولردج. بل نجد بها الكثير من الإشارات إلى بعض الركائز الأساسية فى نظريته الأدبية النقدية كتعريفه ومفهومه للكل المتكامل (The pragmatic whole) ومبدأ الجمع والتوفيق بين المتضادات (Roconciliation of Opposites) فلا غرو أن نجد مفكرًا كآرثر سيمونزقرر فى ١٩٠٦ أن السيرة الأدبية (Biographia Literaria) هى أعظم عمل نقدى إنجليزى. وكان أثر كولردج عظيمًا فى عصره والعصور التالية إذ كان بمثابة الوسيط بين الفكر الفلسفى الألمانى ونظيره فى إنجلترا، فقد استوعب الكثير من آراء «كانت» و «شيلز» و «شيلنج» والإخوة «شليجل» وغيرهم، وعندما نستعرض آراءه الجمالية والنقدية فإنه يبدو واضحًا جليًا أنه كان يعتمد بدرجة كبيرة على كتابات المفكرين الألمان، ولا سيما فى مجالى الفلسفة وعلم الجمال. من هنا يتضح سبب المكانة الفريدة التى كان يتمتع بها كولردج دون

معاصريه من النقاد الإنجليز أمثال وردزورث وهازلت ولام ممن لم تكن لهم سوى صلات يسيرة بالفكر الجمالى الفلسفى المعاصر فى ألمانيا التى انفردت فى هذا العصر بازدهار الفكر الجمالى (Aesthetic thought) الذى سرعان ما انتشر فشمل تأثيره فرنسا وإيطاليا وأسبانيا. وهكذا كانت صلة كولردج الوثيقة بالفكر الجمالى الألمانى المعاصر هى سبب تفوقه على معاصريه من النقاد الإنجليز.

أقام كولردج آراءه الجمالية ونظريته الأدبية ومبادئه النقدية على أساس ميتافيزيقى، يرتبط بنظرية المعرفة، وكان كولردج يهدف من وراء هذا إلى إيجاد منهج فكرى موحد يخدم قضية الأدب والنقد، وكان هذا التكامل الذى هدف إليه انعكاسًا طبيعيًا لتكامل منهجه الفكرى. تفوق كولردج على معاصريه من النقاد بنظريته الشاملة المتكاملة إلى الأدب والنقد ومحاولته الربط بينهما وبين العلوم الأخرى، وقد حرص كولردج على تأكيد هذا الهدف فى الفصل الأول من السيرة الأدبية حيث يقول عن نفسه:

> «من الأهداف التى اتخذتها لنفسى، والمهم تحقيقها بقدر الإمكان إيجاد تسوية للجدال الذى استمر مدة طويلة حول الطبيعة الحقة للغة الشعر وفى نفس الوقت إيجاد تعريف غير متحيز للشخصية الشعرية الحقة للشاعر الذى ألهبت كتاباته بادئ الأمر هذا الجدال»[1].

وقد نشرت السيرة الأدبية فى عام ١٨١٧، وترجع قصة هذا المؤلف إلى حوار دار بين كولردج ووردزورث فى خريف عام ١٨٠٠ فى منطقة البحيرات، حيث استقرا لفترة من الزمن بعد عودتهما من ألمانيا، وكان موضوع الحوار إعداد مقدمة لنسخة عام ١٨٠٠ من القصائد الغنائية. من هنا تولدت فكرة كتابة مقدمة نقدية تشرح أبعاد التجربة الشعرية التى قاما بها. ويذكر وردزورث أنه رغم أنه هو الذى كتب المقدمة لكن معظم أفكارها هى أفكار كولردج الذى كان هو صاحب فكرة المقدمة النقدية. وشاء القدر أن يكتب كولردج السيرة الأدبية عام ١٨١٥ كرد على المقدمة التى كتبها وردزورث وضمنها الكثير من آراء كولردج النقدية. ومن هنا يتضح أن نواحى الاختلاف فى آرائهما الأدبية والنقدية بدأت تتضح وتتبلور فى هذه الفترة كما يتضح ذلك من مراجعة خطابات كولردج فى الفترة بين عام ١٨٠٢ إلى عام ١٨٠٣، لذا يرى معظم النقاد أن اختلاف وجهات نظرهما يرجع إلى عام ١٨٠٠ أى زمن كتابة المقدمة الأولى

---

(١) انظر النص رقم (١) فى ملحق النصوص الإنجليزية.

للقصائد الغنائية، ولذا فهم يعتبرون السيرة الأدبية ثورة من كولردج وهو فى منتصف عمره على آرائه عندما كان فى سن الشباب.

أما وليام هازلت (١٧٧٨ – ١٨٣٠) فقد تميز منذ صباه بعقلية يقظة وإدراك اجتماعى عميق ومزاج حاد، وقد بدأ يكتب للصحف والمجلات وهو فى الثالثة عشرة من عمره، وأصبح فيما بعد كاتب مقالات محترف. أمضى هازلت الفترة من عام ١٧٩٥ إلى عام ١٨٠٢ فى قراءات ثقافية بمنزل والده، وقد درس خلال هذه الفترة الشعراء والروائيين الإنجليز وأعمال بيرك (Burke) وروسو (Rousseau) وفى شتاء عام ١٧٩٨ تقابل هازلت الشاعر، والناقد كولردج وكان هذا حدثًا هامًا فى حياة هازلت، وفى ربيع نفس العام التقى هازلت بوردزورث واطلع على مخطوط «القصائد الغنائية». وفى عام ١٨٠٢ رحل هازلت إلى باريس حيث أمضى عشر سنوات احترف خلالها الرسم، لكنه لم يتخل عن ولعه بالفكر الفلسفى. وسرعان ما هجر هازلت الرسم وصب جل اهتمامه على الدراسات الأدبية فأحرز شهرة كبيرة كمفكر راديكالى وكاتب نثر ذى أسلوب بارع. وفى عام ١٨١٢ ألقى هازلت سلسلة من المحاضرات فى الفلسفة الإنجليزية، وبدأ مهنة الصحافة بعدة مقالات متنوعة، وقد شهد عام ١٨١٣ بدء نجاحه ناقدًا أدبيا وخاصة فى مجال النقد المسرحى.

وفى عام ١٨١٤ نشرت له مجلة الإجزامينر[*] (The Examiner) أولى مقالاته النقدية الشهيرة وهى مقال عن قصيدة الرحلة (Excursion) للشاعر وردزورث، ثم ذاع صيته عندما بدأ يحرر لمجلة أدنبره النقدية (Edinburgh Reviewer) فى نفس العام، وقد بلغ ذروة شهرته محررًا أدبيًا فى جريدة البطل (The Champion) فى الفترة من عام ١٨١٤ إلى عام ١٨١٨.

وفى عام ١٨١٧ أصدر هازلت مجموعة مقالات عن الأدب والرجال والسلوكيات بعنوان المائدة المستديرة (The Round Table)، وفى نفس العام أصدر «شخصيات مسرحيات شكسبير» (Characters of Shakespeare's plays) وقد لقى كتابه هذا نجاحًا كبيرًا بين الجمهور، وفى يناير عام ١٨١٨ بدأ هازلت بإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الشعراء الإنجليز فى معهد سوّرى (Surrey Institution) وقد جمع هذه المحاضرات وأصدرها كتابًا فى نفس العام الذى شهد بدء صداقته لشلى وكيتس، ولقد تميزت محاضراته بكثرة الاقتباسات من أشعار الشعراء مما أسهم فى نشر الكثير من أشعار معاصريه.

وفى نوفمبر عام ١٨١٨ ألقى هازلت سلسلة ثانية من المحاضرات عن المسرح الفكاهى

(*) وكانت مجلة أسبوعية يصدرها جون ولى هنت وكانت واسعة الانتشار فى الأوساط السياسية.

الإنجليزى (English comic writers) وأصدرها كتابًا فى عام ١٨١٩، وألقى فى نفس العام سلسلة ثالثة من المحاضرات عن الأدب المسرحى فى عصر اليزابيث وأصدرها كتابًا فى يناير عام ١٨٢٠. وفى نفس العام بدأ هازلت يحرر سلسلة من المقالات النقدية لمجلة لندن (London magazine) لصاحبها جون سكوتى وكان ذلك بدء العقد العظيم والأخير فى حياته المهنية ناقدًا أدبيًّا وكانت المحصلة صدور أشهر كتابين له: «حديث المائدة» (Table talk) نشر عام ١٨٢١/ ١٨٢٢ و «المتحدث الصريح» (Plain Speaker) وقد نشر عام ١٨٢٦.

أما الناقد الرابع فهو بيرسى بسش شلى (١٧٩٢ – ١٨٢٢).. وهناك خمسة مصادر أساسية لآرائه النقدية، وهذه المصادر الخمسة هى أشعاره ومقدمات قصائده الطويلة وبعض ملاحظاته عن الشعر التى وردت فى رسائله وكتاباته النثرية ومقاله الشهير «دفاع عن الشعر» (Defence of Poetry) الذى يعتبر أنضج الوثائق التى تتضمن آراءه النقدية. حيث أنه كتب هذا المقال الطويل قبل وفاته بثمانية عشر شهرًا، لذلك يعكس هذا المقال الكثير من الآراء التى ضمنها كتاباته النثرية والشعرية.

كتب شلى هذا المقال ردًّا على مقال نشره صديقه الأديب الروائى تومـاس لاف بيكوك بعنوان «عصور الشعر الأربعة» (Thomas Love Peacock: Four Ages of Poetry) ادعى فيه أن الشعر مر بأربعة عصور فى تطوره: عصر الحديد وعصر الذهب وعصر الفضة وعصر النحاس وانتهى إلى أن شاعر عصره إنسان يعيش فى عالم الماضى وأن أفكاره وآراءه ومشاعره لا تناسب المجتمع المتمدين الذى يعيش فيه. فالشعر بما فيه من عاطفـة غير متـزنة وأنـين وانتحاب لا يصنع الفلاسفة ولا الحكام ولا أى فرد عقلانى ذى نفع فى أى درب من دروب الحياة، أن الشاعر فى أى مجتمع متمدين مضيع لوقته وسارق لوقت الآخرين، وحجة بيكوك فى ذلك أن هناك من الأشعار الجيدة التى كتبت فى الماضى ما يكفى ويزيد لذلك الحيز الوجيز الذى يجب على أى مواطن يعيش فى مجتمع متمدين أن يعطيه لمتعة قراءة الشعر، أشعار كتبت فى أوقات شعرية وهى تفوق، من كل النواحى، القصائد المصطنعة التى تكتب فى عصر غير شعرى بقلم جماعة من الشعراء، وبيكوك بذلك يؤكد أن تقدم العلوم والفنون المفيدة وتطور المعرفة السياسية والخلقية سيؤدى حتمًا إلى تضاؤل جمهور الشعر.

١ - مفهوم الشعر

لعل تعريف وردزورث للشعر بأنه «الانسياب التلقائى لمشاعر عارمة» (Spontaneous overflow of powerful feelings) هو أهم أركان معتقده الشعرى، وأساس من أسس النظرية النقدية الرومانسية التى تعتبر الفن تعبيرًا عن شيء أو آخر. فأصل الشعر عند وردزورث هو العاطفة التى يسترجعها الشاعر فى لحظات تأملية هادئة، وجوهر هذا التعريف هو أن الشاعر لا يستجيب لأى انطباع يتولد فى نفسه استجابة فورية، ذلك أن هذا الانطباع وهذه المشاعر التى ولدت هذا الانطباع تغوص فى أعماق نفسه حيث تتبلور وتنقى، ويختزن الشاعر الانطباع والمشاعر المولدة له فى صورة مثالية، فإذا ما استرجع الشاعر هذا الانطباع فيما بعد فإنه يسترجع فى نفس الوقت العاطفة المولدة لهذا الانطباع، أى أن العاطفة الأصلية التى صاحبت الانطباع الأول، تنتعش وتنشط فى عقل الشاعر باسترجاع الانطباع الأصلى، فيعود بنفس الدرجة من الحدة التى كان عليها أول مرة. فالشاعر يتمتع بدرجة عالية من الحساسية تمكنه من إعادة خلق عاطفة أحس بها من قبل، وكذلك ما صاحبها من انطباعات. فالشاعر إذن إنسان حبته الطبيعة بقدرة فائقة على أحياء مدركاته الحسية ومشاعره فى غياب الأشياء المولدة لهذه الإدراكات الحسية والمشاعر.

وبلغة النقد الحديث نستطيع أن نقول: إن الشعر عند وردزورث هو تعبير عن الذات (Self expression) أى إطلاق لأحاسيس الشاعر الذاتية وعواطفه، ولنا فى المقدمة (The Prelude) خير مثال على هذا المفهوم لطبيعة الفن عند الرومانسيين، فما هى إلا سيرة ذاتية منظومة شعرًا (Versified autobiography) وتقع فى ثمانية آلاف وخمسمائة بيت.

ولابد لنا من أن نؤكد هنا أن وردزورث ليس من مناصرى العاطفة غير المصقولة فنيًّا، فهو عندما يعرف الشعر بأنه الانسياب التلقائى لمشاعر جياشه، نجده يتحفظ فى تعريفه المعروف هذا ويضيف أن هذه المشاعر الجياشة تسترجع وتحس فى لحظات هدوء وتأمل (Recollected in tranquility)، وهذه العملية هى أصل الشعر عنده.

وجدير بالملاحظة أن العاطفة المتأملة تنتج عاطفة جديدة هى من أصل العاطفة الأولى، ولكنها ليست هى نفسها تمامًا. ويصف الناقد «رينيه ويليك» عملية الخلق الفنى هذه التى يصورها وردزورث بالعبارات التالية:

«إن عملية الخلق التى نصفها هنا تبدو وكأنها إشارة متعمدة للمشاعر الماضية التى تعود مرة أخرى إلى الظهور ليست تمامًا كما كانت فى الماضى وإنما شبيهة بها، وقد اعترف وردزورث فى فقرات عديدة بمشاركة الوعى فى النظم الشعرى[١]».

وإذن فعملية الخلق الفنى عند وردزورث هى عملية تأمل استرجاعية يلعب فيها الوعى دورًا هامًا حيث أن عملية تأمل العاطفة المسترجعة عملية إدراكية، وهى تحول العاطفة الأصلية ألى عاطفة صافية منقاة، أى أن الشاعر يخبر نفس العاطفة فى صورتها المثالية. ونعلم أن وردزورث يضع التأمل فى المرتبة الثالثة فيما يبدو أنه ترتيب زمنى افتراضى لممارسة الملكات الشعرية، فالتأمل يحدد قيمة الأحداث أو الصور أو الأفكار أو المشاعر المعبر عنها، وهو يلى عمليةلانفعال العاطفى التى يخبرها الشاعر بحكم رهافة شعوره نتيجة ملاحظته شيئًا ما.

وكان وردزورث يدرك كل الإدراك أن للفن قواعد تجعل الفن صنعة (Workmanship – وأن نظم الشعر لابد أن يخضع لهذه القواعد. ولا يجد وردزورث تضاربًا بين اتباع قواعد الصنعة الفنية واعتماد الشاعر على الإلهام الأصلى، أى الدافع الداخلى، إلا أنه يتردد فى تحديد أصل الإلهام أو الحدس. فهو أحيانًا يعرف الإلهام بأوقات تحل فيها بالشاعر قوة تحليلية، وأحيانًا نجده يربط الإلهام بحياة الشاعر الداخلية، بل يصفه بأنه ينبعث من الماضى السحيق، ويلحظ كثيرون من النقاد أن معظم أشعاره تنبعث من ماضيه: من ذكريات قد ترجع إلى عهد الطفولة. ألا أن وردزورث يرى أن قيمة الشعر الحقيقية تكمن فى الأثر الذى يحدثه الشعر فى نفس المتلقى، فالشاعر لا يكتب شعره لمجرد تطهير عواطفه الذاتية، أو لمتعة النظم فى حد ذاتها، بل ليحقق هدفًا ساميًا.

* * *

أما كولردج فيذكر فى الفصل الرابع من السيرة الأدبية أنه كان فى الرابعة والعشرين عندما استمع إلى وردزورث يقرأ بعض أشعاره، وهو يذكر الأثر العميق الذى تركه شعر وردزورث فى نفسه. فقد رأى كولردج فى شعر وردزورث علائم العبقرية الشعرية، فها هو ذا شاعر تحرر شعره من الأسلوب الشعرى المصطنع وتميز بأصالة الفكر والعاطفة. وكولدرج يعدد تلك الصفات فى شعر وردزورث التى جعلته يحس أن شعره يختلف عن شعر من سبقوه من شعراء القرن الثامن عشر، ويقرن شعره بشعر عظماء الماضى أمثال ميلتون وشكسبير:

---

(١) انظر الملحق الإنجليزى – النص رقم ٢.

«لقد كان اتحاد الشعور العميق بالفكر الأصيل، والتوازن الدقيق للحقيقة فى الملاحظة بقدرة الخيال فى تعديل الموضوعات الملاحظة، وفوق ذلك كله الموهبة الأصيلة فى نشر النغمة، الجو، ومعها عمق العالم المثالى وارتفاعه، ذلك العالم الذى كان التعود قد أخفى كل رواء حوله أشكاله بهاء ووقائعه ومواقفه أمام النظرة العامة وكان قد أنضب منه الوميض والندى»[1].

يتضح من وصف كولردج هذا أنه يربط بين العبقرية الشعرية والقدرة على الجمع بين العاطفة الجياشة والفكر العميق، والقدرة على وصف الأشياء بدقة وصدق مع إضفاء ألوان الخيال على هذه الأشياء فتبدو كأنها ليست هى نفس الأشياء التى ألفناها ففقدت سحرها وجمالها. ويتضح جليًّا أن كولردج قد افتتن بنوع من التوازن فى الجمع بين المتناقضات وإحداث نوع من الانسجام والتآلف بينهما:

«كى لا نجد أى تناقض فى وحدة القديم مع الجديد، وأن تحمل مشاعر الطفولة مع قوى الرجولة، وأن نجمع بين شعور الطفل بالتعجب والجدة مع المظاهر التى جعل منها مرور كل يوم لأربعين سنة تقريبًا أمرًا مألوفًا»[2].

وهو يعتبر القدرة على إحداث هذا التوازن بين المتناقضات فتبدو كأنها فى حالة تآلف وانسجام دليلًا من دلائل العبقرية بل هى المقياس الذى يفرق بين العبقرية (Genius) والموهبة (Talent).

شعر كولردج عند استماعه لإحدى قصائد وردزوورث أنها مثل رائع لعلائم العبقرية الشعرية، وأدى إحساسه بخصائص العبقرية الشعرية لوردزوورث إلى تأمل مظاهر هذه العبقرية، والكشف عن سر أصالتها، وانتهى البحث بكولودج إلى نتيجة بارزة، وهى أن شعر القرن الثامن عشر كان محصلة مفهوم خاطئ لملكة الخيال. وأن هذا المفهوم الخاطىء لملكة الخيال كان وليد التيارات الفلسفية السائدة فى هذا العصر.

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد أن وحدة العقل البشرى هى جوهر نظريته النقدية، وهذا يفسر

---

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٧٢. وانظر الملحق الإنجليزى - النص رقم ٣.

(٢) انظر الملحق الإنجليزى - النص رقم ٤.

لماذا يميل كولردج إلى عدم التمييز بين الشاعر وشعره، بل أحياناً نجده يعتبر وصف الشاعر تعريفاً للشعر:

> «إن سؤال: ما الشعر؟ من الدنو من السؤال نفسه: ما الشاعر؟ إلى حد أن الإجابة على واحد منها متضمنة فى جواب الآخر، لذلك أن الوضوح الذى يساند ويكيف الصور والأفكار والعواطف فى عقل الشاعر ذاته ناتج عن العبقرية الشعرية نفسها»[1].

وهو بذلك يرى أن الشاعر وشعره شيء واحد، وسنده فى ذلك أن أميز ما يميز قصيدة شعرية إنما ينبعث من عبقرية الشاعر، أى أن هناك تلاحماً بين عمليات الخلق الفنى فى عقل الشاعر والعمل الفنى الذى هو ترجمة لغوية لهذه العمليات العقلية. وجدير بالذكر أن كولردج أحياناً يحاكى شيلر والأخوة شليجل فيستخدم المصطلح «شعر» (Poetry) للإشارة لا إلى كل الفنون فحسب بل إلى كل نواحى النشاط الإنسانى الخلاق. ومن ثم يعتبر كولردج المصلح الدينى مارتن لوثر شاعراً من أعظم شعراء البشرية.

ويسجل الناقد المؤرخ «ويليك» أن كولردج قد ميز بين شعر الفنون والشعر المعبر عنه باللغة:

> «ويحاول كولردج فى مكان ما أن يفرق بين Poesy و Poetry. إن Poesy هو اسم نوعى لجميع الفنون الجميلة، بينما Poetry ينبغى أن يقتصر على الأعمال التى يعبر عنها بالكلمات»[2].

فالموسيقى عنده شعر الأذن، والرسم شعر العين، بل هو يعتبر كل أنواع الفنون الأخرى «شعراً صامتاً mute Poesy»، ونستنتج من هذا أن كولردج كان من مناصرى مبدأ وحدة الفنون الخلاقة ولكنه لم يبد اهتماماً بعلاقة الفنون بعضها بالبعض أو محاولة التمييز بين فن وآخر.

ويجب أن نلاحظ أن كولردج يحاول أن يحدد صفات الشعر المميزة بمقارنته بأنواع الكتابة الأخرى فالشعر يتميز بلغة بينة (Articulate language) وهو يختلف عن العلم والعلوم الأخلاقية فى غايته ووظيفته، فهدف الشعر هو المتعة الحاضرة (Immediate Pleasure):

---

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥١. وانظر محلق النصوص الإنجليزية النص رقم ٥.

(٢) انظر النص السادس فى ملحق النصوص الإنجليزية.

> «القصيدة هى ذلك النوع من التأليف الذى يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر، ويتميز عن كل الأنواع الأخرى (التى تشترك معه فى نفس الهدف) بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل الذى يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء[1].

والمتعة الحاضرة هى وسيلة الشعر لبلوغ الخير الأسمى وهو غاية الشعر القصوى ومن هذا المنطلق فإن ما يحقق الخير الأسمى هو شعر:

> «إن كتابات أفلاطون والقسيس تيلور، والنظرية المقدسة لبيرنيت تقدم أدلة لا تنكر على أن أرقى أنواع الشعر يمكن أن يوجد بدون وزن بل حتى بدون الأغراض المميزة للقصيدة»[2].

وقد يجد البعض تضاربًا بين قبوله لهذه النظريات العاطفية فى أصل الشعر وبين وصفه للشاعر بأنه يتأمل ويخلق بموضوعية تامة، وعلى ما يبدو فان كولردج يعتبر العاطفة الشعرية (Poetic Passion) أمرًا مختلفًا عن مجرد الانفعال (Emotion) وهو بذلك يقرن العاطفة الشعرية بمتطلب من متطلبات الشعر الأساسية، وهو الإحساس الشخصى بالسعادة الغامرة أو ما كان كولردج يطلق عليه اسم «السلام الإلـهى» (Peace of God) وهى حالة من الانفعال الروحى يفقد فيها الإنسان ذاته. ولنا فى قصيدة (Ode to Dejection) خير مثال على أن كولردج كان يربط بين الانفعال الروحى هذا، وتوهج قوى الخيال الخلاق.

حاول كولردج إذن أن يعرف الشعر على ضوء التعريفات التقليدية فالشعر متعة لقارئه، وانفعال شعرى فى وجدان الشاعر أثناء الخلق الفنى. وكولردج أيضًا يميز بين الشعر (Poetry) والنظم (Verse) بل هو يقر بأن الشعر قد يوجد بعيدًا عن مجال الأوزان الشعرية فهناك من الشعر الأمثل ما يخلو من الأوزان الشعرية، وهو كشلى يعتبر أفلاطون شاعرًا خلاقًا، وكذلك الأسقف «تيلور» و «بيرنت».

أهم ما يتميز به تحليل كولردج للشعر هو إصراره على وحدة العمل الفنى وتكامله، فالعمل الفنى كل متكامل ويتميز بتفاعل أجزائه وتداخلها من أجل تكامل العمل الفنى كله. وقد تنبعث وحدة العمل الفنى من وجود فكرة أو عاطفة بارزة، وتتضح هذه الوحدة فى عالم المسرحية حيث

---

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٨. وانظر النص السابع فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) نفس المرجع ٢٥٠. وانظر النص الثامن فى ملحق النصوص الإنجليزية.

يرى كولردج أن وحدة الاهتمام (Unity of Interest) أكثر فعالية من الوحدات «الأرسطية» الثلاث: وحدة الزمان والمكان والحدث. كذلك قد تنبت الوحدة من توحيد الصور البلاغية، أو إيضاح علاقات متعددة داخل العمل الفنى. كولردج إذن يستعرض العمل الفنى على ضوء الكل وهو يذهب إلى المدى الذى يؤكد عنده أننا لا نستطيع تغيير موضع كلمة واحدة، أو تغيير كلمة بأخرى فى أعمال شكسبير وملتون دون إفساد العمل الفنى، وإذا استعرضنا المصطلحات التى يستخدمها كولردج لوصف كيان العمل الفنى، مصطلحات مثل «كل متكامل» (Whole)، و «كائن حى» (Organism) و «وحدة متحدة» (Unity)، و «استمرارية» (Continuity) أدركنا أنه يهدف إلى تماسك أجزاء العمل الفنى (Coherence) فى كل كامل متكامل.

والعمل الفنى يصور عالم الحقيقة بالإضافة إلى تسليط أضواء الخيال على هذا العالم، وإذا تساءلنا عن علاقة العمل الفنى بالعالم الحقيقى فهو أيضًا رمز له. وعلينا أن نلحظ أن العمل الفنى عند كولردج لا يحاكى الطبيعة فحسب وإنما يحاكى الطبيعة فى صيغتها العالمية، وهذا يجعله يؤكد أن العالمية هى جوهر الشعر، فالشعر فى جوهره شىء مثالى، والمثالية تقترن بالعالمية. غير أن كولردج يدرك تمامًا مشكلة الجمع بين الخاص والعام، والمحدد والعالمى، وهو يرى أن الخيال الخلاق هو الذى يؤلف بين هذه المتضادات، وهذا يفسر إعجابه الشديد بشخصيات مسرحيات شكسبير التى تمثل معالجة العالمية فى إطار فردى مميز (Class individualized).

* * *

والشعر عند هازلت هو تعبير عن الانطباعات التى يخلقها فى نفس الشاعر شىء ما أو حدث ما، وهو تعبير صادق ويتميز عن غيره من طرق التعبير بتناغم لغته، وهو لذلك يحرك خيال القارئ ومشاعره. الشعر إذن عنده هو لغة الخيال والعواطف، والشعر بذلك لغة عالمية، ويرتبط بكل ما يحدث لذة أو ألمًا للنفس البشرية ونظم الشعر إنجاز إنسانى رائع، ولذا ولد مع مولد البشرية وكان مصدر سعادتها واهتمامها على مر العصور.

والشعر عند هازلت هو الإحساس بالجمال، وهو بذلك أعمق وأكثر من مجرد كونه شكلًا من أشكال التعبير اللغوى، هو شكل لغوى ذو سطور تحوى عددًا معينًا من المقاطع (Syllables) ذات نهايات واحدة، وهازلت يؤكد مفهومه هذا فى بدء المقالة:

> «يعتقد الكثيرون أن الشعر شىء لا يوجد إلا فى الكتب،
> مصوغ فى أبيات من عشر مقاطع وبنهايات متماثلة، ولكن حيثما
> يوجد إحساس بالجمال أو بالقوة أو بالتناسق، كما هو فى حركة

موجة البحر أو فى نمو الزهرة التى تنشر أوراقها العطرة فى الجو والتى تهب جمالها للشمس، حيثما يوجد هذا يوجد الشعر فى ولادته»[١].

وهازلت يؤكد أن أى فكرة أو عاطفة يجربها الشاعر فى أعماق وجدانه تصلح مادة للشعر، بل هو يؤكد أن مثل هذه الفكرة أو العاطفة التى تُحدث فى نفس الشاعر انطباعًا أصيلاً غالبًا ما تصاحبها رغبة جارفة للتعبير عنها، وغالبًا ما يخلق التعبير عنها لذة غامرة فى نفس السامع أو القارئ.

«لا يوجد فكر أو شعور يمكن أن يطرأ على بال الإنسان، مما يشغف بتوصيله إلى الآخرين، أو ينصت الآخرون إليه فى بهجة، ثم لا يكون موضوعًا صالحًا للشعر»[٢].

وهازلت بقوله هذا يؤكد ما ذهب إليه كل الشعراء والنقاد الرومانسيين من أن غاية الشعر هى المتعة، متعة لخالقه وقارئه. وجدير بالملاحظة أن «هازلت» يسوى بين الشعر والعاطفة، نجده يقرر أن الخوف شعر، والأمل شعر، والحب شعر، وكذلك الحال بالنسبة للغيرة والإعجاب، وهو يذهب إلى المدى الذى يقرر عنده أن الشعر هو مادة الحياة وجوهرها، ونواة كل ما هو جميل فى نفوس البشر، ولنا فى قوله الشهير: إن الإنسان «حيوان شاعرى» خير دليل على اعتقاده أن الانسان يعيش فى عالم من صنعه. ويعلق الناقد «فوكس» على موقف هازلت هذا:

«إنه يرى الجميع وهم يعيشون فى عالم من خلقهم ومن ثم إذا ما كان الشعر حلمًا فإن مهمّة الحياة لا تختلف عنه. إن الإنسان «حيوان شاعرى» لأن الأحلام والرغبات والطموحات هى التى تكون عالمه، إن الشعر بإعطائه تعبيرًا كاملاً لأعمق دخائل الفكر. أو العواطف التى لم تتحقق يساعد على تخفيف تلهف الإرادة غير الواضح والملح»[٣].

وحيث أن كلًّا منا يعيش فى عالمه الخاص، وحيث أن الشاعر يصف ما نفعله وما نفكر فيه، فالشعر هو التعبير الصادق عن الحياة، وهكذا عبر هوميروس (Homer) عن غضب «آخيل»،

---

(١) انظر النص التاسع فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٢) انظر النص العاشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٣) انظر النص الحادى عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.

وهازلت يجد دور الشاعر فى تصور الحياة بكل جوانبها الطبيعية، وهذا يفسر هجومه على موقف أفلاطون من الشعراء: -

«لقد أقصى أفلاطون الشعراء من جمهوريته، حتى لا تفسد أوصافهم للإنسان الطبيعى إنسانه الرياضى، الذى أراده بدون عواطف أو أحاسيس، لا يضحك ولا يبكى، ولا يشعر بالأسى أو الغضب لا يخفضه أو يرفعه أى شىء. وكان ذلك خيالاً لم يوجد إلا فى ذهن خالقه، وقد عمر عالم هو ميروس الشعرى أكثر من جمهورية أفلاطون الفلسفية»[1].

والشاعر بخياله يغوص فى أعماق النفس البشرية، ويصور كل جوانبها، ويضرب هازلت مثلاً على ذلك بالشعر التراجيدى، فالشاعر التراجيدى يرقى بأحساس القارئ إلى أعلى درجات السمو والشفقة والرثاء (Pathos) وهو بتصويره التخيلى لأحداث تراجيدية وكل ما يصحبها من معاناة ومقاساة يسمو بالقارئ من أدنى مراتب الكرب والبلاء إلى أعلى مراتب تأمل الحياة البشرية:

«إن الفعل وردّ الفعل متساويان، إن شدة المعاناة المباشرة لا تعطينا إلا مطمحًا حادًّا ومشاركة أكثر عمقًا مع عالم الخير المعادى»[2].

وهو يرى أن المسرحية التراجيدية التى أتقنها شكسبير هى خير ما يمثل الشعر الحقيقى، فهى تحرك عواطفنا من الأعماق وتوقظ فى نفوسنا المشاعر الإنسانية، و«هازلت» بقوله هذا يربط بين جودة الشعر وأثره النفسى فى قارئه، وهذا يفسر قوله أن الشعر ينبع من كيان الإنسان الخلقى والفكرى ويصقل هذا الكيان:

«إن الشعر المتقد بالعاطفة هو انبثاق من الجانب الأخلاقى والفكرى من طبيعتنا، بالإضافة إلى الجانب الحساس، والرغبة فى المعرفة وإرادة العمل، والاندفاع للشعور، ويجب أن يتقرب من (يناشد) هذه الجوانب المختلفة من تكويننا لكى يكون كاملاً»[3].

---

(١) انظر النص الثانى عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٢) انظر النص الثالث عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٣) انظر النص الرابع عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.

وهو كذلك يرى أن الشعر، والشعر التراجيدى على الأخص، يشيع فى الإنسان نزعة فطرية، فالإنسان بطبيعته يتعشق كل ما يثير عواطفه، فالأطفال يجدون متعة فى أقاصيص الأشباح والساحرات مما يقص عليهم بلغة نثرية مبسطة، والوعاظ يحذرون من الجحيم أكثر مما يبشرون بالجنة، بل هو يقرر:

«أن الأيمان والكنايات ما هى إلا نوع من الشعر والبلاغة أكثر سوقية»[1].

فالشعر بكونه وليد العاطفة هو أفصح ما يعبر عنها بمعنى أن الشعر هو أوضح ما يعبر به الإنسان عن إدراكه لأى شىء سواء كان ممتعًا أو مؤلمًا، حقيرًا أو مبجلاً، مبهجا أو غير مبهج، وهازلت يرى أن الإنسان يجد إشباعًا فكريًا فى إجادة التعبير عما يجيش بصدره:

«إن التوافق الكامل بين الصورة والكلمات مع العواطف التى لنا، والتى لا نستطيع أن نتخلص منها بأية طريقة أخرى، هو الذى يعطى رضًا عاجلاً للفكر. وهذا على حد سواء هو أصل الفطنة والتخيل والملهاة والمأساة، ولما هو سام وما هو مثير للشفقة»[2].

ويميز هازلت الشعر بأفضليته على غيره من الفنون على أساس القدرة التعبيرية، فنجده يهاجم من قالوا بأن الرسم أكثر قدرة من الشعر على إثارة الخيال، على أساس أن الرسام يستطيع أن يصور الأشياء بوضوح تام، وهو يقرر أن الشعر أكثر شاعرية من الرسم، فإذا كان الرسام يصور الشىء فى حد ذاته فإن الشاعر يصور ما يتضمنه هذا الشىء:

«إن الرسم يعطى الشىء نفسه، أما الشعر فيعطى ما يدل عليه ذلك الشىء، إن الرسم يتضمن ما يحتويه الشىء فى داخله: أما الشعر فهو يوحى بما يوجد خارجه، بأية طريقة مرتبطة به»[3].

وهو يرد هذه القدرة التعبيرية التى تصور الشىء وما يرمز إليه وما يرتبط به إلى ملكة الخيال، وإذا كان الرسام يستطيع أن يصور أى انفعال عاطفى فهو لا يستطيع أن يصور تطور

---

(١) انظر النص الخامس عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٢) انظر النص السادس عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٣) انظر النص السابع عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.

الانفعال العاطفى وتباينه، فالشاعر باستخدامه صورًا متعددة يستطيع أن يعبر عما يجيش به صدر الإنسان من عواطف متعددة متباينة:

«إن الشعر فى موضوعه وشكله هو المجاز أو الشعور الطبيعى ممتزجًا بالعاطفة والتخيل»[1].

نخلص من العرض السابق إلى أن هازلت يعكس الكثير من الآراء التى شاعت فى الفكر النقدى الرومانسى، مثال ذلك تعريفه الشعر بأنه تعبير عن عاطفة، وأن الشعر يرتبط بالنواحى الخلقية والفكرية فى الطبيعة البشرية، وأن الشعر بتناغم لغته هو أقرب الفنون إلى الموسيقى.

* * *

أما الشعر عند شلى فهو التعبير عن الخيال، وحيث أن الشعراء يستخدمون لغة مجازية فهو أقدر من غيرهم على تحديد علاقات الأشياء بعضها بالبعض وتصويرها، فتصبح سهلة الفهم، وهم باستخدامهم لغة مجازية بما فيها من تشبيهات وصور بلاغية يسهمون فى إحياء اللغة حيث أنهم يحددون الارتباطات الفكرية الناشئة من استخدام اللغة المجازية ويحددون هذه الارتباطات.

ويعرف شلى الشعر تعريفًا أكثر تحديدًا بأنه تعبير عن التنسيقات اللغوية، وخاصة اللغة الموزونة (Metrical language) التى هى وليدة الخيال. وحيث أن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة تنتج عنها تركيبات أكثر تنوعا ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة، فهى إذن أكثر مرونة كوسيلة من وسائل التعبير فى الفنون الأخرى. اللغة إذن هى أفضل وسيلة للتعبير، وهذا يفسر لماذا لم تفق شهرة كبار النحاتين والرسامين ومؤلفى الموسيقى شهرة الشعراء، رغم أن الملكات الذاتية لعباقرة هذه الفنون لا تقل بحال عن ملكات من استخدموا اللغة للتعبير عن أفكارهم وهذا هو سر تفوق الشعراء على غيرهم من رجال الفن.

ولما كان الشعر أكثر تعبيرات الخيال ألفة وكمالاً، فإن شلى يتطرق إلى موضوع النثر والنظم وهو لا يقر التقسيم المتداول الذى يجعل الكلام نثرًا (Prose) ونظمًا (Verse). وهو بذلك يعتبر أن التمييز بين الشعراء وكتاب النثر خطأ فادح. ونلحظ أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر (Apol-ogy for Poetry) عام (١٥٩٥) أكد أن النظم ما هو إلا زخرف للشعر وليس سببًا له، ذلك أن كثيرًا من عمالقة الشعر لم ينظموا شعرهم، وكثيرون نظموا شعرهم ولا يستحقون أن يلقبوا بالشعراء. كذلك ذهب وردزورث عام (١٧٩٩) فأكد فى مقدمة قصائده الغنائية أن هذا التمييز

---

(١) انظر النص الثامن عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.

بالتضاد بين الشعر والنثر، قد أدى إلى كثير من الارتباك والفوضى فى النقد الأدبى، ونادى بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس فلسفى لا على أساس شكلى.

والشعر عند شلى يتميز بالتناغم والتناسق، وهذا التناغم لا يقل أهمية عن الألفاظ التى يستخدمها الشاعر لإحداث أثر فى نفس القارئ، ويستطرد فيقول: إنه ليس لزامًا على الشاعر أن يخضع شعره لشكل تقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقلبه النابض.

لا يلزم شلى الشاعر أن يخضع شعره لشكل تقليدى معين ليحقق التناغم اللغوى، وطبقا لهذا المفهوم للشعر يقول شلى إن أفلاطون كان شاعرًا من حيث إن صدق مجازاته ورونقها، وتناغم لغته من أقوى ما يستطيع العقل أن يدركه. لقد طرح أفلاطون جانبًا أوزان الملحمة والشعر الغنائى والمسرحى لأنه كان يحاول أن يخلق انسجاما فى الأفكار مجردًا من الشكل والأحداث. وكانت فقرات كلامه تتسم بإيقاع تناغمى (Cadence) وكذلك كان بيكون شاعرًا، إذ كانت لغته ذات إيقاع عذب يرضى العواطف مثلما كانت حكمة فلسفته الرائعة تشبع العقول. كذلك يعتبر على كل ثوار الثورات الفكرية شعراء، لأن فقرات حديثهم وكتاباتهم كانت تتسم بالتناسق والإيقاع وهى بذلك تحوى عناصر النظم الشعرى.

وإذا كانت القصة تتصف بالجزئية من حيث إنها تنتمى إلى فترة زمنية محددة، وترابط معين من الأحداث يستحيل تكراره مرة أخرى، فالقصيدة الشعرية صورة للحياة فى حقيقتها الأبدية، وهى بذلك ذات صبغة عالمية شاملة. وشلى بذلك يعكس آراء أرسطو الذى قال إن الشعر هو أكثر أنواع الكتابة فلسفة من حيث إن جوهر اهتمامه هو الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو الحالية..

والشعر عند شلى يختلف عن الاستدلال والتعقل (Reason) فهذه عملية إرادية، أما نظم الشعر فلا يخضع للإرادة، فالإنسان لا يستطيع أن يقول إنى سأنظم شعرًا، ولا يستطيع أعظم الشعراء أن يدعى هذا الادعاء، ومن المعلوم أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر اعتبر الشعر موهبة إلهية وليس مهارة بشرية – وقد سبقهم إلى ذلك أفلاطون.

والعقل فى أثناء عملية الخلق الفنى يكون مثل جمرة تخمد تدريجيًا، إلا أن هناك تأثيرًا خفيًا يجعلها تتوهج من آن إلى آخر. ويرى شلى أن إدراك الشاعر الواعى لا يستطيع التنبؤ بحلول القوة أو انسحابها. ويذهب شلى إلى حد القول بأنه لو كان من الممكن أن يدوم هذا التأثير بكل قوته الأصلية لفاقت عظمة النتائج المترتبة حدودَ ما يمكن أن نتنبأ به:

«حين يبدأ النظم فمعنى هذا أن الإلهام بدأ فى الأفول، وأن

أعظم الشعر الذى تم إيصاله إلى العالم لم يكن إلا ظلاً ضعيفًا لتصورات الشاعر الأصلية»[1].

وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا ما إذا كانوا مخطئين فى تأكيدهم، إن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراية، وشلى يرى أن أعظم ما يفعله الشاعر، هو أن يستغل فترات توهج الوحى ليربط بين أجزاء قصيدته. وهو يقول: إن هذه الغريزة وهذا الحدس للملكة الشاعرية يمكن ملاحظتها بطريقة أوضح فى الفنون التشكيلية والتصويرية. إن أى تمثال رائع أو لوحة رائعة تنمو فى مخيلة الفنان مثلما ينمو الجنين فى رحم أمه. إن العقل الذى يحرك اليد خلال عملية تشكيل التمثال أو الصورة لا يستطيع أن يفسر لنفسه أصل هذه العملية أو تناميها أو وسائلها.

ويعتبر «دفاع شلى عن الشعر» وثيقة من وثائق ثلاث هامة تشرح النظرية الرومانسية فى الشعر، ورغم أن دفاع شلى يتضمن القليل من نظريات معاصريه كوردزوورث وكولردج، لكنه يعكس الكثير مما كتبه الكلاسيون القدامى فى الشعر أمثال أرسطو، وهوراس، وأفلاطون، على وجه الخصوص لشدة تأثر شلى بفلسفته. وقد استخدم شلى آراء أفلاطون الواردة فى محاوراته الشهيرة ليفند آراء بيكوك وآراء أفلاطون التى وردت فى «الجمهورية». أن بصيرة شلى الصوفية فى طبيعة الشعر الإلهى تعكس تأثره العميق بأفلاطون، ولقد آمن شلى بأنه لكى يصبح الفرد شاعرًا عليه أولاً أن يفهم طبيعة الخير.

من الواضح أن هدف شلى هو الدفاع عن الشعر بوجه عام وليس عن مذهب شعرى معين، ولذلك يلحظ الناقد «برادلى» أن الشعر الذى يدافع عنه شلى هو كل ما ينتج عن الخيال الخلاق عند الفنان، وهو بذلك يشمل الأدب نثرًا كان أم شعرًا، ويشمل كل الفنون الجميلة بل كان ما يخلقه الفنان فى سعيه نحو الكمال.

ويرى «برادلى» أن نظرية شلى فى الشعر، هى أن الشعر يصور ما هو مثالى رغم أن طريقته فى تقديم المثالية هى طريقة مباشرة أحيانًا وغير مباشرة أحيانًا أخرى. لكنه يستطرد فيقول إن شلى – على ما يبدو – يفضل المعالجة غير المباشرة للكمال المثالى. ويستند «برادلى» فى رأيه هذا إلى رأى شلى فى مسرحيته التراجيدية «تشنسى» فقد اعتبرها أقل قيمة من أعماله الأخرى، وكذلك إلى عدم رضا شلى عن الفن الكوميدى. كذلك يرى «برادلى» أن موقف شلى من الشعر التراجيدى والبطولى الذى يصور نواحى بعيدة عن الكمال موقف فيه تردد. ألم

(١) انظر النص التاسع عشر فى ملحق النصوص الإنجليزية.

يعتبر شلى «بروميثيوس» شخصية أكثر شاعرية من شيطان ملتـون لخلوه من العيوب التى تشوب شخصية الشيطان فى «الفردوس المفقود»؟ فالشعر عند شلى يجب أن يجرد المثالية.

كذلك يرى «برادلى» أن شعر يجعلنا نرى بوضوح بعض معتقداته فى الأخلاق، وذلك رغم تأكيده فى دفاعه عن الشعر على عيب الشعر التعليمى، إذ أن الشاعر لا يجب أن يعبر عن مفهومه للخير والشر، أو يجعل من شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى، وهو لا يرى أى تناقض بين أقواله وممارسته الشعرية، إن ما كان شلى يعيبه هو أن يجعل الشاعر من شعره وسيلة إملاء درس خلقى، أو وسيلة نشر معتقدات خلقية مرتبطة بعصر الشاعر، وهذا عند شلى يختلف كلية عن إنتاج أثر خلقى فى نفس القارئ.

لقد أكد شلى فى دفاعه عن الشعر أن الشاعر فى أثناء عملية الخلق الفنى يخضع لتأثير قوة لا سيطرة له عليها، وهو بذلك يبدع صور الكمال فى أمثل صورة، بل هو يقول: إن عقل الشاعر لا يكوّن هذه الصور لأنها هى التى تكوّن نفسها فى عقل الشاعر، ويرى «برادلى» – كغيره من النقاد – إن اعتقاد شلى هذا إنما هو تأكيد لاهتمام شلى وإيمانه بالإلهام، ويستند فى ذلك إلى قول شلى بأن عملية الخلق الفنى تعود فى أصلها إلى لحظات مقدسة.

ويرى «برادلى» أنَّ فيما قاله شلى فى موضوع الإلهام قدرًا من التهويل، ويرجع هذا إلى الموقف المعادى الذى اتخذه شلى من التفكير التعقلى المحض (Cold reason) والقصد المتعمد (Calculation). ويرى برادلى أن شلى قد تناسى حقيقة هامة، وهى أن الشاعر عندما يصحح ويعيد تشكيل قصيدته، يصير قادرًا على إحياء قوة الدافع الأصلى إلى درجة ما. ويستـطرد «برادلى» فيقول إننا نعلم من شلى نفسه أن أعظم أشعاره قد كلفته جهدًا عظيمًا، كما أن هناك قراءات مختلفة فى مخطوطاته، التى خلفها وراءه، إلا أن «برادلى» يقر أن ما يقولـه شلى فى دفاعه، يمثل إلى حد كبير طريقته فى نظم الشعر. كان شلى يترك العنان لأفكاره، وهى تتدفق دون أن يتمهل ليكمل بيتًا غير منسجم، أو ليبحث عن كلمـة لم تواتـه فى لحظتهـا. ويتفق «برادلى» مع ما قاله «جون كيتس» أنه كان من الممكن لشلى أن يكون فنانًا بدرجة أكبر مما ظهر عليها.

٢ - لغة الشعر

كان وردزورث يبدى اهتمامًا شديدًا بلغة الشعر (Poetic Diction) مما جعل كثيرين من النقاد يعتبرون آراءه فى لغة الشعر جوهر مقدماته النقدية لقصائده الغنائية. كان وردزورث يرى أن الأمور التى يتشابه فيه البشر أهم من الأمور التى يختلفون فيها. ومن أهم ما يتشابه فيه البشر الغرائز الأولية والعواطف البشرية، ولذا اعتبرها وردزورث أعمق عناصر الطبيعة البشرية، ولذلك فهى أفضل مواضيع الشعر، وكان يعتقد أن أنقى صورة لهذه الغرائز الأولية والعواطف البشرية، توجد عند أهالى الريف البسطاء ممن لم تفسدهم حضارة المدينة، ولذا اتجه إلى لغة هؤلاء البسطاء.

وفى عام ١٧٩٨ قدم وردزورث قصائده الغنائية تجربة جديدة فى عالم الشعر، تهدف إلى إمكانية تطوير لغة الحوار العادى بين أفراد الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع، واستخدامها لإيجاد المتعة الشعرية، وفى مقدمة طبعة عام ١٨٠٠ قدم وردزورث تعريفًا أكثر دقة لمفهومه للغة الشعر، إذ قال: إنه كتب قصائده الغنائية بلغة مختارة من اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية. ولو أنه وقف عند هذا الحد لصعب على غيره من النقاد أن يهاجموا مفهومه للغة الشعر، ولكنه ذهب إلى أبعد من ذلك فأكد أنه ليس هناك فارق أو اختلاف حتمى بين لغة النثر ولغة النظم الشعرى (Metrical composition) فجلب على نفسه نقدًا عنيفًا، ولاسيما من رفيق حياته كولردج. وجدير بالملاحظة أنه باستثناء، موقفه من الأوزان الشعرية (Metre) فإن تحليل وردزورث لأصل الأسلوب الشعرى وطبيعته مقنع كل الإقناع.

يقول وردزورث: إن الرعيل الأول من شعراء الأمم المختلفة - كتبوا شعرهم بعاطفة فياضة مستخدمين تعبيرات مجازية تنبض بالحياة للتعبير عن الانسياب التلقائى للمشاعر الجياشة، ثم خلفهم شعراء قلدوا نفس اللغة لإثارة مشاعر وأحاسيس لم يجربوها ففقدت لغة الشعر رونقها وأصالتها. لذا حاول وردزورث أن يعيد صياغة هذه اللغة بأن يضفى عليها دفء العاطفة وحيوية اللغة العادية التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية. وقد نجحت تجربته الشعرية نجاحًا نسبيًا فى المجلد الأول من قصائده الغنائية ونجحت نجاحًا كبيرًا فى المجلد الثانى الذى يحوى مجموعة قصائد «لوسى» الشهيرة (Lucy Poems) وهى تحفة فنية تتسم ببساطة أصيلة يندر أن نجد نظيرًا لها فى الشعر الإنجليزى.

وكان وردزورث يؤكد أنه لا يوجد أى فارق حتمى بين لغة النثر الجيد ولغة النظم الشعرى، بل ذهب إلى المدى الذى أكد فيه أن الوزن عرضى، شأنه شأن الطلاء الذى يزيد من تألق المتألق فى ذاته، وهو يرى أن الوزن ليس جزءًا، أساسيًا من جوهر الشعر، ويرى أن الوزن هو من عمل المتأخرين من الشعراء، وأن أقدم الشعراء ربما لم يستخدموا الوزن فى الشعر، وهو بذلك يرى أن الوزن قد استحدث كزخرف للشعر ومصدر لمتعة إضافية، إلا أن وردزورث يدرك تمامًا قدرة الوزن على ضبط العواطف والتحكم فيها، بل هو يلحظ أن الوزن بإيقاعاته المنتظمة هو مصدر متعة يتوقعها القارئ، وتجعله يستمتع بأمور فى الشعر قد تبدو غير ممتعة إذا ما نثرت. غير أنه لا يبحث فى كيفية حدوث الوزن، أو علاقة الوزن باللغة الشعرية أو الأسلوب الشعرى، ولو أنه فعل هذا لأدرك أن إيقاعات الوزن التى تنظم العاطفة، وتتحكم فيها هى فى حد ذاتها نتاج للعاطفة. وهذا يفسر لماذا كانت تجديداته فى مجال الأوزان الشعرية قليلة غير ناجحة، لذلك نجده يتمسك بالأوزان الشائعة ويبدع فى مجال السونيت (Sonnet) والقصيدة الغنائية المنتظمة (Ballads).

وتعتبر آراء رودزورث النقدية فى لغة الشعر أساسًا من أسس نظريته النقدية، بل إنها الدافع الأساسى لثورته على الأسلوب الشعرى الذى تميز به المتأخرون من شعراء القرن الثامن عشر، وهو جانب من جوانب تلك المجموعة من الآثار الأدبية التى أسسها دريدن (Dryden) وتبناها معاصروه، والتى أصبحت بمضى الزمن قوالب بالية، ثار عليها دعاة التجديد كوردزورث. لقد رفع وردزورث لواء لغة الحياة اليومية وفضلها على اللغة اللامعة الخالية من الإحساس، وهو بذلك يعتبر أن الأسلوب الشعرى يجب أن يحاكى اللغة الطبيعية ويعكسها.

ولابد لنا من أن نحلل الأسباب التى جعلت وردزورث يثور على الأسلوب الشعرى بمعناه الضيق، أى الأسلوب الشعرى الذى يفترض أن هناك ألفاظًا شعرية محددة يستخدمها الشعراء، وألفاظًا غير شعرية على الشاعر أن يتجنبها. كذلك اعترض وردزورث على بعض الخصائص الأسلوبية التى تميز بها شعرهم، نذكر منها شيوع استخدام الاصطلاحات اللاتينية (latinisms) والانحراف أو التجاوز عن القواعد اللغوية الثابتة (Grammatical Licenses). كذلك نجده يعترض على استخدام الميثولوجيا الكلاسية أو خلع المشاعر البشرية على الظواهر الطبيعية (Pathetic Fallacy) إن لم يكن هذا التشخيص ضروريًا ويخدم المعنى. كذلك نجد فى كتاباته النقدية اعتراضًا على بعض خصائص الشعر الإنجليزى فى القرن السابع عشر، مثل غرابة المعنى (Quaintness) والغلو الزائد فى التعبير (Hyperboles) والتلاعب اللفظى (Verbal Wit) والولع بكل ما هو غامض أو مبهم.

ولعل أهم ما نبدأ به مناقشتنا لهذا الجانب الهام من نظريته النقدية هو تحديد ما كان وردزورث يقصده بالاصطلاح «اللغة الطبيعية» (Natural Language)، ولو أنه قصد بهذا بالاصطلاح اللغة العملية للريفيين (Rustics) فى عصره لوجدنا أن هذا التعريف لا ينطبق على كثير من قصائده الغنائية، وقد وصفها هو نفسه بأنها تجربة شعرية بل أحس فى مقدمات الطبعات التالية بأن ما أبداه من ملاحظات عن لغة الشعر لا يصلح أن يوضع فى مقدمة «القصائد الغنائية» ووضعه فى خاتمة المجموعة (Appendix). هذا بالإضافة إلى أنه طور مفهومه هذا، فأحياناً نجده يعرف لغة الشعر على أساس اجتماعى، فيقابل لغة أهل الريف بلغة سكان المدن. وهناك دلالات كبيرة فى كتاباته النقدية تكشف عن اهتمامه بعلاقة اللغة بالبيئة الاجتماعية:

> «إن الحياة المتواضعة والريفية كانت عادة تختار لأنه، فى تلك الحالة تجد العواطف الأساسية للقلب تربة أصلح يمكنها فيها أن تصل إلى نضوجها، وهى أقل تعرضا للتقيد وتتحدث لغة أكثر بساطة وأكثر تأكيدا»[١].

وأحيانا نجده يعرف لغة الشعر بطريقة يصعب معها التمييز بين لغة الريفيين واللغة الإنسانية العامة، اللغة العاطفية التى ينتقيها الشاعر للتعبير عن نفسه، وهو يحدد ملامح هذه اللغة، فهى لغة مختارة من اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية، وهى لغة تتسم بالتعبير البسيط والبعد عن التعقيد، هى لغة ينقيها الشاعر من كافة الشوائب. يحدثنا وردزورث فى مقدمات قصائده الغنائية فيقول:

> «وقد نشر على أنه تجربة رجوت أن تكون منطوية على شيء من الجدوى فى إثبات إلى أى مدى يمكن - عن طريق وضع منتخب من اللغة الواقعية للناس وهم فى حالة إحساس واضح فى شكل منظوم - إتاحة ذلك النوع وذلك القدر من المتعة اللذين يمكن لشاعر عقلاً أن يحاول إتاحتها»[٢].

---

(١) انظر النص العشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان: الأقاصيص الشعرية ٤٣١. وانظر النص الحادى والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

من الواضح أن وردزورث يربط هذه اللغة بالعاطفة، وهو يؤكد أهمية عنصر الاختيار، مما جعل ناقدًا «كرينيه ويليك» يعتبر أن «وردزورث» قد انتهى إلى مفهوم للغة الشعر يقترب من مفهوم الكلاسية الجديدة. حيث أن وردزورث أكد أن هناك مبادئ عامة يتمسك بها كبار كتاب مختلف الأمم وأنه بالإشارة إلى «لغة البشرية العامة» إنما يؤكد أن اللغة لبابًا يفهمه الجميع ولا يجب على الشاعر أن يحيد عن هذا اللباب.

فلغة الشعر عند رودزوث ترتبط بالعاطفة من حيث إنها تنتج من انفعال عاطفى جياش (Vivid sensation) وتتسم بنوع من الواقعية والطبيعية من حيث إنها مختارة من اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية، وهى لغة تتسم بالعالمية (Universality) من حيث إنها تتمسك بلباب اللغة الذى يفهمه الجميع ويتذوقونه، وجدير بالملاحظة أن الربط بين اللغة الشاعرة (Poetic Language) والإحساس العاطفى الصادق هو أساس من الأسس الهامة فى مفهوم وردزورث للأسلوب الشعرى، فالعاطفة واللغة المجازية عنده متلازمتان، فالاستعارة ترتبط بالعاطفة بمعنى أن الشاعر يستخدم اللغة المجازية بطريقة تلقائية عندما يكون فى حالة انفعال عاطفى صادق، وهذه اللغة المجازية الدافئة عنده تقترب كثيرًا من لغة الإنسان البدائى.

كذلك كان وردزورث يدرك كل الإدراك أن هدف الشعر ليس غرس مبادئ الأخلاق فحسب، بل إنه أيضًا توفير المتعة للقارئ، وهو يدرك أن الأوزان الشعرية هى عنصر من عناصر زيادة متعة قراءة الشعر، وذلك رغم ميله إلى اعتبار الأوزان الشعرية نوعًا من الجمال الإضافى فى الشعر. ومن الواضح أنه بقوله هذا إنما يريد أن يعارض الاتجاه الذى قد يعتبر الأوزان الشعرية مقدمة تمهد نحو إضافة نواحى اختلاف صياغية تتعلق بالأسلوب الشعرى، أو بناء الجمل مما قد يباعد بين اللغة الشعرية، واللغة العادية، فهو يدرك كل الإدراك أن الأوزان الشعرية تضفى على لغة الشعر بعدًا جماليًا يرتفع بعقل القارئ إلى مستوى جديد من الإدراك. وهو يقر بأن الوزن يلطف العواطف ويكبح جماحها ويكسب اللغة الشعرية وجودًا غير مادى، فقارئ الشعر ينتابه إحساس خفى بأن لغة الشعر قريبة جدًا من اللغة العادية رغم أنها تختلف عن اللغة العادية اختلافًا بينًا بسبب الوزن، وهذا يعنى أن وردزورث يلتجئ إلى الفكرة القديمة وهى أن الوزن فى الشعر يوحى بإدراك التشابه بين اللامتشابهات.

* * *

وإذا انتقلنا إلى كولردج وجدناه فى أكتوبر من عام ١٨٠٢ يكتب إلى «توم ودجوود» (Tom Wedgwood) يخبره أنه بصدد إعداد مؤلف يعرض آراءه فى الأسلوب النثرى والشعرى.

ويتضح من هذا الخطاب أنه فى ذلك الوقت كان قد اتخذ موقفًا من قضية الأسلوب الشعرى يخالف موقف وردزورث:

«والآن قد يعد من المقدمة إلى درجة أنه يشعر أن لغة الشعر
تحتاج إلى نوع من التسامى عن لغة الحياة الواقعية»[1].

ولقد اهتم كولردج وردوزورث كثيرًا بعملية المواءمة بين المتناقضات فنجدهما يتحدثان عن التشابه حيث لا تشابه Sameness with difference ويجدان تشابها بين اللامتشابهات Similitude with dissimilitude فى معرض شرح نظريتها فى لغة الشعر، وهى لغة تشبه اللغة العادية وتختلف عنها Language which is at once" the same as, yet other than the language of speech. لذا نجد كولردج يطبق نفس المبدأ فى وصفه لأصل الأوزان الشعرية (Metre). فالشاعر يحدث اتزانا بين شيئين متناقضين: العاطفة والإرادة، فبينما تتطلب العاطفة نمطًا من اللغة الشعرية العالية، يحاول الشاعر أن يسيطر بإرادته على آثار العاطفة، وهو لذلك يرى أن تفاعل العاطفة مع الإرادة هو الذى يخلق هذا التناسق الذى اصطلح على تسميته بالأوزان الشعرية.

والشعر عنده عاطفة فى جوهره، ومفهومه عن العاطفة مفهوم محدد. فهو يقصد العاطفة التى تثير فى الشاعر أسس البراعة الشعرية: اللغة المجازية والأوزان الشعرية، وكولردج برأيه هذا إنما يعبر عن قبوله لنظريات الفنية البدائية (Primitivistic theories) التى كانت سائدة فى القرن الثامن عشر، والتى كانت تقول: أن العواطف الجياشة تتطلب لغة عالية المجازية وإيقاعات منتظمة، وهو يرى أن الصيغ البلاغية (Figures of Speech) هى وليدة العاطفة، بل هو يؤكد على أن الأوزان الشعرية تتضمن عاطفة جياشة. ويمكننا القول: إن كولردج يقبل رأى رودزورث فى تاريخ تطور الأسلوب الشعرى والذى كان يعتبر أن اللغة الطبيعية المفعمة بالعاطفة هى الأصل فى الأسلوب الشعرى، إلا أن موقفه يخالف موقف وردزورث الذى كان يعتبر الوزن الشعرى نوعًا من الجمال الإضافى (Super added charm). إنه يرى أن الوزن الشعرى له أثر جمالى فى شحذ انتباه القارئ، ليس هذا فحسب بل هو يؤكد أن الأوزان الشعرية تحدث نوعًا من الارتقاء (Heightening distancing power of metre). والارتقاء هنا يشير إلى تحول عاطفة القارئ إلى انفعال شعرى، والشعر يحدث أثره الجمالى هذا باستخدام لغة تشبه لغة النثر وفى الوقت نفسه تختلف عنها. أو ما يعبر عنه كولردج بعبارته الشهيرة

---

(١) انظر النص الثانى والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

«اختلاف دون انفصام» (Distinction without disjunction) وحجته فى ذلك أن التكامل الفنى لا يتأتى إلا من تناسق الأجزاء المكونة لهذا الشكل:

> «عملية التأليف الشعرى ذاتها تكون، ومسموح لها بأن تتضمن وأن تنتج، حالة غير عادية من الاستثارة تبرر بطبيعة الحال وتتطلب اختلافًا مقابلاً فى اللغة لا يقل صدقًا رغم أنه لا يكون بنفس المستوى، عن ثورة الحب والخوف والغضب والغيرة»[1].

فلغة الشعر عنده لابد أن تتميز من لغة النثر، ويتولد هذا التمييز من التوازن الذى يحدثه الشاعر بين الوزن والتناغم، وهو يعنى بالوزن أنماط الأوزان الشعرية والتناغم هو تناغم اللغة العادية، وهو يؤكد أن مصدرًا من مصادر المتعة الشعرية إنما ينبع من توقع القارئ أن لغة الشعر هى كالموسيقى، ولعل أهم مايقوله كولردج فى هذا المجال هو أن الأوزان الشعرية جزء لا يتجزأ من هذا الكيان العضوى (العمل الفنى)، وأن نتيجة الأوزان الشعرية إنما تنبع من تناسقها مع سائر الأجزاء:

> «الوزن فى ذاته هو ببساطة باعث للانتباه، ولهذا فهو يثير السؤال التالى: لماذا يبعث الانتباه بهذه الطريقة؟ لا يمكن أن يجاب على هذا السؤال بمتعة الوزن ذاتها فقد بينا أن هذه مشروطة بمناسبة الأفكار والتعبيرات التى يضاف إليها الشكل المنظوم ومعتمدة عليها»[2].

* * *

ويعزو هازلت تفوق الشعر على غيره من الفنون إلى أن وسيلته فى التعبير هى اللغة، وهى لغة تقترب فى تناغمها من الموسيقى، وهذا يدفعه إلى التساؤل عن جوهر الشعر، أى ماهية ذلك الذى يحتم أن يكون التعبير عن بعض الأفكار نثرًا بينما يكون التعبير عن أفكار أخرى نظمًا، وهو يقتبس من ملتون نظريته فى الشعر بأنه:

> «الأفكار التى تحرك بطريقة طوعية أرقامًا متوافقة»[3].

مؤكدًا بذلك أن هناك أفكارًا معينة تتطلب تعبيرًا بالتناغم الموسيقى أى تتوافق الأفكار مع

---

(١) د. عبد الحكيم حسان سيرة أدبية ٣٠٣. وانظر النص الثالث والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان سيرة أدبية ٢٩٩. وانظر النص الرابع والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص الخامس والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

اللغة، مثلما تتوافق الرقصات مع الأغانى المصاحبة لها، والذى يهمنا هنا هو أنه يقرن التعبير الشعرى بنوع من التناغم المستخدم للتعبير عن هذه الأفكار:

«إنه موسيقى اللغة وهى تتجاوب مع موسيقى العقل وكأنها تحلّ الروح السرية للتوافق»[1].

وهو يقرر أن العاطفة الجياشة تخلق لغة تتطلب أن تتسم بالتناغم والإيقاع الموسيقى، بحيث يصبح الصوت صدى للإحساس وتصبح القصيدة مقطوعة موسيقية تلتحم فيها المقاطع والأبيات مثلما تلتحم العواطف وتمتزج:

«حيثما يتحول الحديث (النطق) إلى تنغيم فإن الشعر يبدأ. وحيث تعطى فكرة ما النغمة واللون إلى الأفكار الأخرى، وحيث يذيب إحساس ما الإحساسات الأخرى فيه، فإنه لا يوجد سبب يمنع من امتداد نفس المبدأ إلى الأصوات التى يعبّر الصوت عن طريقها عن أحاسيس الروح هذه، ويمزج المقاطع والأبيات بعضها ببعض»[2].

فإذا كنا نحقق قدرًا من التناغم فى حديثنا العادى عن طريق طبقات الصوت فإن الشعر يحقق هذا التناغم بطريقة نظامية وذلك عن طريق رصف المقاطع المنتظمة (Regular collocation of syllables).

* * *

واتخذ شلى موقفًا مماثلًا لموقف هازلت، فهو يرى أن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة تنتج عنها تركيبات أكثر تنوعًا ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة.

ويرى شلى أن مراعاة هذا التناغم فى لغة ذوى العقول الشعرية، هو الذى أوجد الوزن فى الشعر أو نظامًا معينًا للأشكال التقليدية للتناغم اللغوى، وهو يرى أنه ليس لزامًا على الشاعر أن يخضع شعره لهذا الشكل التقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقلبه النابض. ورغم إقراره أن استخدام الأوزان الشعرية ملائم وشائع فى بعض الحالات، فإنه يرى أنه يجب على كل شاعر عظيم أن يبتدع جديدًا ويضيف إلى نماذج من سبقوه فيما يتعلق بالكيان الصحيح لطريقته الخاصة فى النظم.

---

(١) انظر النص السادس والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص السابع والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

ورغم ما لاحظه معظم النقاد من أن دفاع شلى عن الشعر لم يتناول أمورًا فنية مثل دور العروض (Metrics) وخصائص لغة الشعر، فإنه اتخذ موقفًا من اللغة الشعرية فى مقدمته لمسرحية «تشنسى» (The Cenci) كموقف كولردج من اللغة الشعرية فى «السيرة الأدبية»:

«فى هذا الصدد، فإنى أوافق تمامًا هؤلاء النقاد المحدثين الذين يؤكدون أنه لكى نحرّك الناس إلى التعاطف الحقيقى فإن علينا أن نستعمل لغة الناس المألوفة.. ولكن يجب أن تكون اللغة الحقيقية للناس جميعًا وليست لغة طبقة معينة ينتمى الكاتب إلى مجتمعها»[١].

(١) انظر النص الثامن والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣ - الخيال والتوهم

يرى الناقد «موريس بورا» أن وردزورث وكولردج يتفقان فى كثير مع النقاد بشأن ماهية الخيال، والخيال عند وردزورث هو أهم هبه يتمتع بها الشاعر،ولنا فى «قصائد الخيال»(Poems of the Imagination) خير مثال على الجمع بين القوة الخلاقة «البصيرة الرؤيوية» (Visionary Insight) التى يقرنها وردزورث بالخيال والتى تمكن الشاعر من أن ينفذ ببصيرته إلى العالم اللامرئى، وهو يقرن الخيال بالمعرفة إذ نجده يعتبر الخيال نوعًا من البصيرة العقلانية (Intellectual Intuition) أى واحدة من ملكات المعرفة العليا فهو يعتبر الخيال:

> «المقدرة التى عن طريقها يتصور الشاعر وينتج الصور والأشكال الفردية التى تصاغ فيها الآراء الكلية أوالتجريدات»[١].

وهذا يعنى أن الشاعر لا يستخدم خياله فى تفهم جوهر الأشياء فحسب، بل يستخدم خياله أيضًا فى خلق تلك الصور الشعرية، التى تتضمن حقائق الأشياء وجوهرها، فالشاعر يشبه الفيلسوف من حيث هدف نشاطه، ويختلف فى طريقة العرض، فبينما يعرض الفيلسوف حقائق الأشياء بطريقة تجريدية يلجأ الشاعر إلى الصور الشعرية. إلا أن الناقد «رينيه ويليك» يرى أن أكثر مفاهيم الخيال شيوعًا ئند وردزورث هو أن الخيال يرتبئباللانهائية، وهو فى ذلك يقترن بالمشاعر الدينية. وقد عرض وردزورث لمفهوم الخيال فى مقدمة عام ١٨١٥ مستخدمًا أمثلة من نصوص شعرية لإيضاح مفهومه عن الخيال والفرق بين الخيال والتوهم. ولعل أول ما يسترعى انتباه الدارس فى هذه المقدمة، هو رفض وردزورث لتعريفات الخيال والتوهم العادية التى تعتبر الخيال والتوهم مجرد صيغ من التذكر أو أشكالاً مختلفة من الذاكرة، فهو يرى أن الخيال يرتبط بعمليات خلق، أى إنشاء فنى ويخضع لقوانين محددة:

> «إن الخيال..... ليست له أية إشارة للصور التى لا تتعدى أن تكون نسخة أمينة، موجودة فى العقل، لأشياء خارجية غائبة،

---

(١) انظر النص التاسع والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

ولكنه كلمة ذات أهمية عالية وتعنى ما يعمله العقل بهذه الأشياء، وعمليات الخلق والنظم التى تحكمها قوانين معينة ثابتة»[١].

ويضرب وردزورث مثلاً على الخيال بقوله فى إحدى قصائده عن طائر الوقواق (To the Cuckoo):

هل أسميك طائرًا
أم مجرد صوت هائم؟[٢].

فالإشارة هنا إلى «صوت هائم» تنبع من خيال الشاعر الذى يفرض انطباعه على الشىء الموصوف، فالوقواق فى انطباع الشاعر صوت هائم وليس وجودًا جسديًا، وحيث أن هذا الانطباع يخالف حقيقة الشىء، فإنه يتضمن عنصر الخيال حيث أن انطباع الشاعر عن هذا الطائر يتضمن صفة ليست كامنة فى الشىء نفسه وإنما تكمن فى خيال الشاعر، لذا نجده يعلق فيقول:

«إن عمليات الخيال هذه تتم إما بإضافة صفات إلى شىء ما، أو حذف بعض الصفات التى يتصف بها فعلاً، وبذلك تمكنه من أن يتفاعل مع العقل الذى قام بالعملية وكأنه وجود جديد»[٣].

وهو يضرب مثلاً آخر بقوله عن صوت اليمامة (Stock-dove's Voice) فى قصيدة من قصائده، «إنه دفين بين الأشجار» (Buried Among Trees) فالشاعر بخياله يربط بين صوت اليمامة ونزوع هذا الطائر إلى العزلة ثم هو يسوق أمثلة أكثر تعقيدًا للخيال من قصيدته الشهيرة «جامع العلق» (Leech Gatherer) حيث يصف الكهل بقوله:

«إنه كالحجر الضخم الذى يبدو أحيانًا مستلقيًا قابعًا على القمة الصلعاء للجبل. وهو أعجوبة لكل من يراه. بأية طرق جاء إلى هنا ومن أين. وكأنه يبدو شيئا وقد منح الرشد مثل وحش البحر وقد زحف إلى هنا، وعلى رف من الصخر أو الرمل استراح، حيث يتنسمس»[٤].

(١) انظر النص الثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٢) انظر النص الحادى والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٣) انظر النص الثانى والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٤) انظر النص الثالث والثلاثين فى ملحق النصوص الانجليزية.

وهو يعتبر تصوره للكهل فى جلسته كقطعة صخر ضخمة (Huge Stone) وكحيوان بحرى (Sea-beast) التجأ إلى الشاطىء لينعم بدفء الشمس، مثالا على استخدام الشاعر لخياله فى خلق صور شعرية وأحداث تفاعل بين هذه الصور مما يحدث الأثر الشعرى المنشود، فقد أضفى حياة على قطعة الصخر ليقارب بينها وبين صورة الحيوان البحرى، بينما انتقص من حيوية الحيوان البحرى بتصويره فى حالة جمود ليقارب بينه وبين الصخر، لقد استخدم الشاعر خياله لانتاج هذا التفاعل لاستخدام الصورة الشعرية الأساسية لهذا الرجل، صورة من هو ليس بالحى ولا بالميت:

«هكذا بدأ هذا الرجل ليس حيا تماما أو ميتا ليس نائما تماما
وهو فى كهولته المتقدمة»[١].

فالشاعر يستخدم خياله فى اضفاء صفات على الأشياء، وتعديل صفات لها أو تجريدها من صفات أخرى، أى أن الشاعر يستخدم خياله لتشكيل الأشياء والربط بينها ليخلق أشياء جديدة، وهو ما يقوله عن الخيال والتوهم عندما يعدد القوى اللازمة لنظم الشعر:

«رابعًا الخيال والتوهم، ليشكل ويخلق ويشارك»[٢].

نستطيع أن نستنتج من ها العرض أن الخيال عند وردزورث هو الملكة التى توحد الأشياء فتضفى عليها وحدة، فالخيال ملكة ادماجية تحليلية (A unifying and an analysing power).

أما بالنسبة للتوهم والفرق بينه وبين الخيال[٣] فإن وردزورث يقول: إن الفرق بين الخيال والتوهم الذى شرحه كولردج هو فرق يتصف بالعمومية الزائدة، ومعروف أن كولردج يعتبر التوهم قوة تجميعية ترابطية (Aggregative or associative power) بينما يعتبر الخيال قوة تشكل أو تعدل من شكل الأشياء (Shaping or modifying) ويرى وردزورث أن كليهما ملكة خلاقة وأن كليهما يحدثان آثارًا تجميعية ترابطية:

«إن اعتراضى هو فقط أن التعريف عام أكثرمن اللازم. إن

---

(١) انظر النص الرابع والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الخامس والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) إن أول تمييز بين الخيال والتوهم ورد فى ملاحظاته فى مقدمة عام ١٨٠٠ حيث عرف الخيال بأنه «الملكة التى تحدث آثارًا فعالة من أبسط العناصر» وعرف التوهم بأنه «تلك القوة التى يستخدمها الشاعر لإثارة دهشة القارئ لامتعته عن طريق تراكم الصور الشعرية والتغيرات المفاجئة فى المواقف الشعرية».

التجمع والمشاركة، والإثارة والمزج، تنتمى إلى الخيال بقدر ما تنتمى إلى التوهم»[1].

ويرى الناقد «رينيه ويليك» أن موقف وردزورث من الفرق بين الخيال والتوهم، يتفق مع موقف كولردج تمامًا، إذ أن كليهما يعتبر أن التوهم ملكة يستخدمها الشاعر للتعامل مع كل ما هو محدد (Fixities and definites) والخيال ملكة يستخدمها الشاعر للتعامل مع كل ما هو غير محدد:

«إن الخيال يتراجع من كل شيء إلا اللدن والمرن واللانهائى»[2].

ومن هنا فإن وردزورث يربط بين الخيال ووجهة نظره فى هذا العالم المتطور كمدخل للعالم اللامتناهى.

* * *

ولكن نستوعب مفهوم كولردج لمصطلحى الخيال والتوهم وأهمية التمييز بينهما كما أوضحه فى السيرة الأدبية، علينا أن نقف بتاريخ تطور النظرية النقدية. وأول ما يسترعى انتباه الباحث هو أن هذين المصطلحين يرتبطان بالمحاولات العديدة التى قام ا الفلاسفة والنقاد لمعالجة العمل الفنى على ضوء العمليات العقلية (Mental processes) المتضمنة فى عملية الخلق الفنى (Artistic Creation) كما يرتبطان بما اصطلح على تسميته بالإنشاء الفنى (Composition) فيما يتعلق بالأعمال الأدبية. ورغم ما ذهب إليه بعض النقاد من أن دراسة الكيفية التى يخلق بها العمل الفنى لا تساعد الناقد كثيرًا فى تحديد قيمته، فمن الثابت أن كولردج وكثيرين غيره يرون أن دراسة سيكولوجية الخلق الفنى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بقيمة العمل الفنى.

لقد استخدم كولردج نظرياته الفلسفية فى تطوير نظريته فى الخيال، ووجد أن شعر وردزورث هو خير ما يمثل مفهومه عن طبيعة الخيال الشعرى. فلقد رأى كولردج فى شعر وردزورث علامات العبقرية الشعرية، فهو شاعر تحرر شعره من الأسلوب الشعرى المصطنع، وتميز بأصالة الفكر والعاطفة. فكولردج يربط بين العبقرية الشعرية والقدرة على الجمع بين العاطفة الجياشة والفكر العميق، والقدرة على وصف الأشياء بدقة وصدق، مع إضفاء ألوان

---

(١) انظر النص السادس والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص السابع والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

الخيال على هذه الأشياء فتبدو كأنها ليست هى نفس الأشياء التى ألفناها ففقدت سحرها وجمالها. وافتتن كولردج بهذه الخاصية فى شعر وردزورث، أى بذلك التوازن فى الجمع بين المتناقضات وإحداث نوع من الانسجام والتآلف بينها، وهذه عنده دلالة من دلائل العبقرية.

وأدى إحساس كولردج بخصائص العبقرية الشعرية عند وردزورث إلى تأمل مظاهر هذه العبقرية، فتولد عنده الإحساس بأن الخيال والتوهم شيئان مختلفان، كما انتهت قراءاته الفلسفية إلى رفض أى فلسفة تقوم على أساس سلبية العقل، فانتهى إلى أن ترابط الأفكار لا يمكن أن يفسر العمليات العقلية المتضمنة فى عملية التخيل، والكيفية التى يدرك بها العقل البشرى الأشياء ويصل إلى المعرفة. فالعقل البشرى يفرض نظامًا وشكلاً على معطيات الحس، وهو بذلك صورة من عقل الآلة. والعقل البشرى عند كولردج يخلق عالم إدراكه من معطيات الإدراك الحسى، واستنتج كولردج من هذا أن هناك حتمًا تبادلية بين عالم الإدراك الحسى وملكات العقل البشرى، وبهذه الكيفية تمكن كولردج من حسم قضية من أهم القضايا الفلسفية ألا وهى الكيفية التى يتناول بها الفكر البشرى معطيات الحس. إن الخيال هو تلك الملكة العقلية التى يستخدمها الإنسان فى الربط بين عالم العقل وعالم الطبيعة. وبإيجاز فالعقل البشرى يدرك ويخلق ما حوله من أشياء. وإذا رجعنا إلى مراسلاته، وجدنا نواة هذه الفكرة تعود إلى عام ١٨٠١ :

> «وإذا رجعنا إلى عام ١٨٠١ نجد أنه فى رسالة إلى توماس بول.. يتحدث عن العقل الإنسانى وكأنه مصنوع فى صورة الخلاق، وفى رسالة إلى «ريتشارد هارب» فى يناير ١٨٠٤ يصف الخيال بأنه تشابه معتم للخلق»[١].

فما هى العلاقة، حسبما طورها كولردج، بين نظريته الفلسفية فى الخيال ومفهومه للخيال الشعرى (Poetic Imagination)؟

يسجل كولردج فى الفصل الرابع ملاحظته بأن ميلتون كان يتمتع بعقلية تخيلية (Imaginative Mind) بينما كانت عقلية «كاولى» عقلية توهمية (Fanciful Mind) مقرًا بذلك أن هناك فرقًا بين التخيل والتوهم، ثم هو يقر بأن الفرق بينهما هو الفرق بين هذيان الحمى (Delirium) وجنون الانفعال (Mania) وهو يسوق قول الشاعر أوتواى (Otway):

---

(١) انظر النص الثامن والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

Lutes, laurels, seas of milk and ships of amber[١]

مثلًا على التوهم، ويضرب قول شكسبير:

What have his daughters brought him to this pass?[٢]

مثلا على التخيل، وهو يكتفى فى هذا الفصل بهذه الإشارة الصريحة إلى أن التوهم شيء، والتخيل شيء آخر، مع ذكره أن الفرق بينهما يهم الناقد والشاعر على السواء. وهو أيضًا يسجل خلافه المنهجى مع وردزورث فى معالجة هذا الموضوع:

> «التوضيح الذى قدمه مستر وردزورث نفسه يختلف عن التوضيح اختلافًا أساسيًا، ربما لأن هدفينا مختلفان.. ولكن عرض مستر وردزورث كان النظر فى آثار قدرة التوهم والخيال، كما تبدو فى الشعر، وأن يستنتج من تأثراتها المختلفة اختلافها من حيث النوع. فى حين كان هدفى أن أبحث فى مبدأ التكوين، وأن استنتج الدرجة بعد ذلك من النوع»[٣].

ورغم أن كولردج يكتفى فى الفصل الرابع بهذه الملاحظات العابرة لكنها تحوى نواة الفرق الذى أفرد له كولردج الفصل الثالث عشر من كتابه. فمن المعروف أنه فى حالة هذيان الحمى نجد العقل البشرى يخرج محتوياته دون ترابط منطقى، أى أنه لا توجد تلك القوة الموحدة التى تمزج محتويات العقل المنطوقة. أما فى حالة جنون الانفعال فإن العقل تتملكه فكرة واحدة ولذا فإن العقل يستعرض كل الأشياء على ضوء صلتها بالفكرة المهيمنة عليه، والعقل فى هذه الحالة له قوة تنسيقية. لذا نجد ناقدًا مثل «ويلى» يقول:

> «إذا نحن ترجمنا المرض إلى الصحة فإن الهذيان يصبح التوهم والجنون يصبح الخيال: التوهم يجمع الصور ويصفها جنبًا إلى جنب دون أن يصهرها، والخيال يصبها فى كل جديد فى حرارة العاطفة الطاغية»[٤].

لقد وجد كولردج أن مفهوم الخيال الشعرى الذى كان سائدًا فى القرن الثامن عشر كصور مختزنة فى الذاكرة، وترتبط بعضها ببعض، يمكن أن يفسر نوعًا معينًا من الشعر، ولكنه لا يفسر

---

(١) طنابير، وأكاليل، وبحار من اللبن، وسفن من العنبر. (د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبيه ٧٥).

(٢) ماذا.. هل أدت به بناته إلى هذا المأزق؟ (د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية).

(٣) د. عبد الحكيم حسان: سيره أدبية ٧٧. وانظر النص التاسع والثلاثين فى ملحق النصوص الإنجليزيه

(٤) انظر النص الأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

الشعر الأصيل، ومن هذا المنطلق ميز كولردج بين شعر الموهبة وشعر العبقرية على ضوء الفرق بين التوهم والتخيل، والتوهم عنده هو قوة ترابطية (Associative power) أما التخيل فهو عملية خلاقة (Creative process). ومثلما يفرض الخيال فى عملية الإدراك الحسى شكلاً ونظامًا على معطيات الحس فيدركها ويخلقها فى آن واحد، فكذلك الحال بالنسبة للخيال الشعرى. فالشاعر بخياله يشكل مادة خبرته شكلاً جديدًا. ولكن يخلق الشاعر عالمًا جديدًا يتحتم عليه أن يحلل مادة تجربته قبل أن يعيد خلقها من جديد، إذ أن الخيال الشعرى ليس مرآة تعكس مادة التجربة ولكنه أساس خلاق. وهذا العالم الجديد الذى يخلقه الشاعر بخياله الشعرى هو نفس عالم معطيات الحس الذى تجربه كل يوم، ولكنه فى صورة أكثر شمولية (Universality) إذ قد خضع لقوة الخيال الذى يمزج عناصره ويفرض انسجامًا على ما به من متناقضات:

«هذه القوة... تبدى نفسها فى الموازنة أو التوفيق بين الصفات المتناقضة أو المتنافرة، وبين التشابة والاختلاف، وبين العام والملموس، وبين الفكرة والصورة، والفرد والنموذج، وإحساس الجدة والنضارة مع الأشياء القديمة المألوفة»[1].

ولكى يشرح أبعاد هذا النشاط الخلاق للخيال الشعرى يقتبس كولردج فى الفصل الرابع عشر من الشاعر الاليزابيثى «سير جون ديفز» (John Davies):

«كما تحول النار الأشياء التى تحرقها إلى نار
كما نغير نحن طعامنا إلى طبيعتنا»[2].

ويقول كولردج: إنه بتعديل بسيط فى الألفاظ يمكن استخدام هذه القصيدة فى وصف الخيال الشعرى. وهو يورد الفقرتين التاليتين اللتين تشيران لا إلى تفهم جوهر الأشياء فحسب ولكن أيضًا إلى عملية إعادة خلق هذه الأشياء فى شكل شمولى:

«إنها تستخلص أشكال الأشياء من مادتها الكثيفة وتستخرج منها نوعًا من الخلاصة تحولها إلى طبيعتها هى الحقيقية لتحملها خفيفة على أجنحتها العلوية فهكذا تصنع، حينما تستخلص من الحالات الفردية الأنواع الكلية التى تتسلل حينئذ، وقد

---

(١) انظر النص الحادى والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٢. وانظر النص الثانى والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

اكتسبت من جديد مختلف الأسماء والمقادير من خلال حواسنا
إلى عقولنا»[1].

أما التوهم عند كولردج فهو ليس سوى نمط من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان وهو يتلقى كل مواده من قانون الترابط الفكرى:

«التوهم ليس إلا طرازًا من الذاكرة متحررًا من نظام الزمان والمكان، مختلطًا بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها، كالذاكرة العادية سواء بسواء، لابد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط»[2].

ويتضح من هذا التعريف للتوهم كما أورده كولردج فى الفصل الثالث عشر أنه يعتبر مفهوم العملية التخيلية عند فلاسفة القرن الثامن عشر التجريبيين توهمًا وليس تخيلاً. أما التخيل بمعناه الحقيقى فهو يختلف اختلافًا بينا عن التوهم.

والخيال عند كولردج نوعان: خيال أولى (Primary) وخيال ثانوى (Secondary) وهو يعرف الخيال الأدبى بعبارته الشهيرة:

«أنا أعتبر الخيال الأولى الطاقة الحية والعامل الرئيسى فى كل إدراك إنسانى، والتكرار فى العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة فى الـ «أنا» اللامتناهى»[3].

وكولردج بهذا التعريف إنما يلخص نضال حياته وقمة انتصاره على فلسفة «لوك» و «هارتلى» التى كانت تعتبر العقل سلبيًا فى عملية الإدراك الحسى، فالخيال الأولى هو تلك الملكة التى تحتل موقعًا وسطا بين الإحساس والإدراك وهو ملكة فعالة عند كل البشر إذ أن كل البشر مخلوقات مدركة (Percipient beings) شاءت أم لم تشأ. وكولردج بتعريفه هذا إنما يؤكد أن العقل البشرى يعمل بنشاط فى عملية الإدراك الحسى وهو بذلك يؤكد أن العقل خلاق. وعلينا أن نلحظ أن كولردج يقابل بين التوهم والخيال الثانوى. فالخيال الثانوى عنده هو الخيال الشعرى، وهو يعرف الخيال الثانوى بأنه:

«أعتبر الخيال الثانوى صدى للأول، يوجد مع الإرادة الواعية

---

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٢. وانظر النص الثالث والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٢) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠. وانظر النص الرابع والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٣) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠. وانظر النص الخامس والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزيه.

ومع ذلك لا يزال متحققًا مع الأول من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا فى الدرجة وفى طريقة عمله. إنه يحلل، ويوزع ويجزىء، لكى يخلق من جديد، أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة، يصارع مع ذلك فى كل الحالات كى يرفع إلى مستوى مثالى ويوحد أنه حى أساسًا حتى وإن كانت جميع الأشياء (باعتبارها موضوعات) ثابتة وميتة أساسًا»[1].

فرق كولردج بين الخيال الأولى والخيال الشعرى، فالخيال الأولى عملية لا إرادية بينما الخيال الشعرى عملية إرادية. والخيال الشعرى يختلف عن التوهم الذى لا يعدو كونه عملية إحداث ترابط بين صور وأفكار مختزنة فى الذاكرة. والخيال الشعرى ليس مجرد نسخ (Reproduction) لعالم المدركات الحسية وإنما هو تصور لما ترمز إليه هذه المدركات الحسية. فالشاعر يستخدم خياله الشعرى لينفذ من خلال مدركات الحس إلى أشكال مدركات الحس الآلية أى إلى عالم المثل الأفلاطونية، والشاعر بهذا يبرز مدركات الحس فى صورتها المتالية، أى أن الشاعر يصور جوهر الحقيقة. ويتضح من هذا أن كولردج فى مفهومه للخيال الشعرى متأثر بنظرية المعرفة عند أفلاطون وفلسفة «كانت» وأتباعه.

نخلص من كل هذا إلى أن كولردج يرى أن التوهم ما هو إلا نمط من أعمال الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان، وحيث أن عملية التوهم تتضمن عنصر الاختيار (Choice) فإنه يضع التوهم فى مرتبة تعلو على الإدراك الحسى أو تحرر الذاكرة، ولكن التوهم يقل مرتبة عن الخيال الشعرى إذ أنه يعرض صورًا دون أن يمزج بينها ليخلق صورًا جديدة. ونستطيع أن نشبه الخيال الشعرى عند كولردج بالمركبات الكيميائية التى تتعدد عناصرها لتنتج عنصرًا جديدًا تختلف خصائصه عن خصائص كل من مكوناته.

* * *

أما عند هازلت فالشعر لغة الخيال والعواطف، وهو محاكاة للطبيعة، يلعب فيها الخيال دورًا أساسيًّا إذ أن الخيال والعواطف البشرية جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان، وكسائر الشعراء والنقاد الرومانسيين، يجعل هازلت للخيال أهمية قصوى فى الخلق الشعرى، فنجده فى مقاله الشهير «عن الشعر بوجه عام» يقتبس قول شكسبير فى قدرة الخيال على خلق عوالم جديدة:

«ولما كان الخيال يجسد أشكال الأشياء المجهولة، فإن قلم

---

(١) انظر النص السادس والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية. ود. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠.

الشاعر يحولها إلى أشكال، ويمنح اللا شيء الهوائى مقرا واسما
إن مثل هذه الحيل ذات خيال قوى»[1].

ويؤكد هازلت أن وصف أية أشياء طبيعية أو مشاعر إنسانية، مهما جاء الوصف قويًا واضحًا، لا يصبح شعرًا إذا لم يستخدم الشاعر خياله ليضفى على شعره شاعرية وجمالاً. والشعر بذلك هو أروع لغة للتعبير عما يخلقه العقل البشرى، وللشعر ضوء مباشر يسطع على ما يضعه الشاعر فيبدو واضحًا جليًّا، وله أيضا ضوء منعكس يحيط ما يضعه الشاعر بهالة من الإشعاع المتألق فيزيد من جمال الموصوف.

ولهازلت مفهوم محدد عن دور الخيال فى خلق الانطباع الشعرى، فهو عنده ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن فى الأشياء، وهو إحساس لا يمكن احتواؤه فى حد ذاته بل يفرض على الشاعر أن يعبر عنه حتى يمتزج بصور الجمال الأخرى:

«وكما يتحول اللهب إلى لهب) يسعى إلى تشبيه نفسه بصورة
أخرى ذات جمال مشابه أو عظمة مشابهة»[2].

إن الخيال عند هازلت هو الملكة التى يستخدمها الشاعر فى تصوير الأشياء لا كما هى عليه فى حد ذاتها، ولكن كما يشكلها الشاعر بأفكاره وعواطفه. والشعر بذلك يخضع مظاهر الأشياء لرغبات الروح بدلاً من أن يخضع الروح لمظاهر الأشياء الخارجية. ومن هذا المنطلق، يرى هازلت أن بالشعر لمحة قدسية، فهو يرقى بالعقل إلى مستوى السمو الروحى (Sublimity) والشعر لغة الخيال ولغة الخيال لغة صادقة إذ يستخدمها الشاعر ليعبر عن انطباعاته، أى الكيفية التى تبدو بها الأشياء لعين خياله، وهو يجد حينما يصف به الخيال فى قول «ماكبث»:

«إن عيوننا هى أضحوكة قدراتنا الأخرى»[3].

ويسوق أمثلة أخرى من مسرحيات شكسبير ليدعم وجهة نظره:

«هذا هو قانون الخيال العام إنه يدرك بعض الفرح ويتفهم
بعض ما يجلب هذا الفرح، أو فى الليل يتخيل بعض الخوف
وما أسهل أن نرى فى كل شجيرة دبا»[4].

---

(١) انظر النص السابع والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٢) انظر النص الثامن والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٣) انظر النص التاسع والأربعين فى ملحق النصوص الإنجليزية.
(٤) انظر النص الخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

وهازلت كغيره من النقاد الرومانسيين يتصدى لعلاقة الشعر بالعلم، وهو يقر أن الشعر يختلف عن العلم والفلسفة، ويرى أن تقدم المعرفة البشرية يحدد مجال استخدام الخيال، وهو يدافع عن مستقبل الشعر بقوله: إن الشعر هو جزء من تاريخ تطور العقل البشرى، وأن مجال الخيال هو مجال رؤيوى (Visionary) أى أنه يتعامل مع كل ما هو غير ملموس وغير محدد، ومن هنا نجد أن هازلت يقرن الإحساس الشعرى بالإحساس الدينى من حيث ارتباطهما باللا معلوم واللا محدود، وهو يري أن رغبة الإنسان فى استكشاف اللا معلوم هى التى تثير فيه قوى الخيال لأنه السبيل الوحيد لاستكشاف ما لا يستطيع العلم أن يستكشفه:

> «إن غير المحدد وغير الشائع هما اللذان ينجبان الخيال ويعطيانه مداه، أما ما نجهله فليس فى الإمكان إلا أن نتوهمه»[١].

ونلاحظ أن هازلت لم يهتم بالتمييز بين الخيال والتوهم مثلما فعل كولردج، بل إن استخدامه لهذين المصطلحين غير دقيق.

* * *

هناك اتفاق عام بين النقاد أن ربط شلى بين الشعر والخيال هو جوهر دفاع شلى عن الشعر، ولذا اعتبر الناقد «جراهام هاف» دفاع شلى أعظم وثيقة كتبت عن النظرية الرومانسية فى الشعر، وهو يعتبر أن مفهوم شلى للخيال ووظيفته مأخوذ من نظرية كولردج فى الخيال كما عبر عنها فى السيرة الأدبية:

> «إنه يبدأ بأن يذكر كحقيقة (كشىء مسلم به) ما يحاول كولردج أن يثبته بأن قوة الخيال فى التصور هى، إلى حد ما، واقع أساسى يتميز بمباشرة غير ممكنة للقدرات غير المرتبطة»[٢].

وحيث أن الشعر هو التعبير عن الخيال، فهو أيضا المدخل إلى هذا النوع من المعرفة التخيلية، وهو المدخل إلى الأخلاق، فلكى يكون الإنسان خيرًا عليه أن يمارس الخيال بدرجة عالية من الحدة والشمول. ألم يقل شلى إن الخيال هو أداة الخير الخلقى الكبرى؟ وإن الشعر يدعم الخيال وهو بذلك يدعم المجال الخلقى.

---

(١) انظر النص الحادى والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الثانى والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

ويرى الناقد برادلى أن عرض شلى لمفهومه عن الخيال فى دفاعه ليس واضحًا تمامًا، وهو يعتقد أن شلى قصد بكلمة الخيال تلك العملية التى تتخيل فيها روح الإنسان أن شيئًا ماثلًا أمامها يتصف بالكمال ويملأ روح المتخيل بالبهجة مما يبقى فى المتخيل رغبة صادقة فى أن يحقق مصدر الكمال والبهجة، وغالبًا ما تقترن عملية التخيل هذه بعاطفة قوية. ويعتقد برادلى أن شلى قصد بكلمة «الخيال» عملية إيجاد أى مثل يتصف بالكمال والتعبير عنه، فالخيال هو الذى يمكن الشاعر من رؤية الجمال فى أكمل صوره الفكرية. ويستند برادلى فى هذا التفسير لمفهوم شلى للخيال، إلى أقوال شلى فى دفاعه عن الشعر والكيفية التى يقترن بها الشىء المتخيل بالجمال. ألم يقل شلى إن شعر روما الحقيقى قد وجد فى مؤسساتها؟ ألم يقرن شلى ما يتخيله الشاعر بكل ما هو منسق متناغم؟ وخلاصة القول أن مثالية شلى هى التى حددت مفهومه للخيال.

٤ - وظيفة الشعر

كان وردزورث يعتقد أن قيمة الشعر الحقيقة تكمن فى الأثر الذى يحدثه الشعر فى نفس القارئ، ونوع المعرفة التى يزوده بها. فالشاعر لا يكتب شعره لمجرد تطهير عواطفه الذاتية، أو لمتعة النظم فى حد ذاتها بل ليحقق هدفًا ساميًا. ولذا كان يؤمن بأن وظيفة الشاعر هى معالجة العواطف الإنسانية من أجل تحقيق سعادة الإنسان بالحفاظ على صحته العقلية والخلقية، فالشاعر العظيم عنده هو من يسمو بعواطف الإنسان ويطهرها. وهدف الشاعر الأسمى هو أن يحدث توافقًا وانسجامًا بين عواطف الإنسان والطبيعة الخالدة، وهى تلك القوة المحركة للأشياء فهى حالة من التعايش المثالى تشمل الإنسان وكل ما يحيط به، هى حالة من المعيشة الطبيعية، وإدراك الإنسان لإنسانيته، وإدراكه لتلك الرابطة المقدسة التى تربط الإنسان بأخيه الإنسان وتوحد الإنسان بكل ما حوله من مظاهر الطبيعة. والشعر الجميل هو ما يصف أنبل العواطف وأسماها، وهو ما يدعم كيان الإنسان الخلقى، ويثير فيه الإحساس بعظمة هذا الكون. خلاصة القول أن هدف الشعر عند وردزورث هو تطهير الروح:

> «ينبغى على الشاعر أن «يغلف إمبراطورية المجتمع الإنسانى الفسيحة بالعاطفة والمعرفة معًا، وينبغى على القراء أن يخضعوا ويستأنسوا ليمكن تطهيرهم وترقيتهم». ومن ثم فإن الشعر يقوم بالتطهير «كاثارسيس»: جزئيًا عن طريق الأحاسيس الزائفة مثل التحيز المنبعث عن الرقة الزائفة والتعالى الاجتماعى، وجزئيًا عن طريق الأحاسيس الشريرة مثل الكراهية أو الضغينة... إنه ينتج «توافقًا للإنسانية المتسامية»[1].

والشعر إلى جانب تطهير الروح يوسع مجال الحساسية ورقة الشعور. والشاعر الحق عند وردزورث هو الذى يرقى بالبشرية إلى مستوى البشرية المتسامية (Sublimated Humanity). وتوضح أهداف الشعر هذه مدى تأثر وردزورث بفلسفة «روسو» التى تبدو آثارها فى كراهية

---

(١) انظر النص الثالث والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

وردزورث لحضارة المدن وإيمانه العميق بأهمية التلقائية العاطفية، وصدق التعبير واهتمامه الشديد بالأثر الروحى الذى يحدثه الأدب فى البشرية بكونه الأداة التى تنشر روح المحبة بين البشر. ومن وجهة نظر نقدية، فإن إيمانه بصدق التعبير كأداة للنقد عنده، فرض عليه صعابًا معينة. نذكر منها صعوبة تحديد حد فاصل يفصل بين الفن المحض والفن الهادف، لذلك لم يجابه الحقيقة بأنه يقصر المشاعر التى يثيرها الشعر فى النفس على المشاعر الخيره السليمة، فإنه كناقد يدخل ضمن معايير تقييم الفن معايير خلقية وسياسية ودينية، ويقيم تقييمه على أساس نوعية مقصد الفنان والموضوع الذى يعالجه محولاً بذلك الفن المحض إلى فن تعليمى وعظى.

ولقد طبق وردزورث نظريته النقدية على أعماله، فنعلم أنه كان شديد الاعتزاز بقصيدتى «ميخائيل» (Michael) والإخوة (The Brothers) وكان يعتبرهما انجازًا سياسيًا وخلقيًا، ويدعو فيهما إلى دعم روابط الأسرة وروابط الملكية. كما طبق نظريته على أعمال غيره، وهذا يفسر عداءه الشديد للشعر الهجائى (Satire) لأنه يفصم روابط المحبة بين الناس ويضعف الروابط الاجتماعية. لقد طور وردزورث مفهومه عن غاية الشعر من شعر يتناول العواطف الإنسانية إلى شعر يدعم الأخلاق والفضيلة، وانتهى به الأمر إلى وجهة نظر تعليمية فى مفهومه للشعر (Didactic point of view). ففى رسالة له فى فبراير عام ١٨٠٨ إلى سير جورج بيمونت (G. Beaumont) كتب عن نفسه:

«كل شاعر عظيم معلّم، إنى أود أن أعتبر معلمًا أو لا شيء»[١].

وهذا يتمشى مع قوله فى قصيدة الرحلة (Excursion) إن الشاعر يستخدم شعره فى خلق نماذج ترقى أنماط الوجوه وتعيد تشكيل العالم.

In framing models to improve the scheme of man's ex-
istance, and recast the world.

وبالرغم من وجهة النظر التعليمية التى تبناها وردزورث فإنه كان يدرك كل الإدراك أن غرس مبادئ الأخلاق فى النفوس ليس الهدف الوحيد للشعر فهناك أيضًا توفير المتعة للقارئ.

* * *

أما كولردج فقد استخدم تمييزه بين الخيال والتوهم ليفرق بين العبقرية الشعرية والموهبة الشعرية. ولكى نحدد مفهومه عن العبقرية الشعرية لابد لنا من أن نستعرض عناصر نظريته فى الشعر وهى نظرية متكاملة، فهو يتعامل مع كل عنصر على ضوء علاقته بالعناصر الأخرى،

---

(١) انظر النص الرابع والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

فالشاعر عنده هو العبقرية الشعرية، وكولردج يجمع فى شخص الشاعر مؤهـلات عديـدة، فالشاعر عنده يجمع بين الحساسية ورقة الشعور والعاطفة والإرادة والحكم السليم والمقدرة على التوهم والتخيل، والشاعر رجل خير وفيلسوف بمعنى الكلمة، وهو مؤرخ، ويتصف بالتدين، وهو شغوف بتأمل أسرار هذا الكون، وليس هذا فحسب، بل على الشاعر أن يكون ملمًا بعلوم مثل التشريح وعلم المعادن والحفريات وغيرها. ويرى النقاد أن كولردج إنما كان يهدف من هذه المؤهلات أن يصل بالشاعر إلى قمة التكامل. وتتضح وجهة نظره هذه فى اهتمامه بالمتطلبات الفلسفية فى إعداد الشاعر، فالعبقرية الشعرية عنده تتسم بالموضوعية الكاملة فالعبقرى يهدف إلى تفهم أسرار هذا الكون وهو لذلك لا يهتم بأى اهتمامات ذاتية. ونجده فى معرض حديثه عن عبقرية شكسبير الخالدة يمتدح اختياره لموضوعات أشعاره لما فيها من بعد عن كل ما هو ذاتى:

> «والوعد الآخر للعبقرية هو اختيار موضوعات بعيدة كل البعد عن الاهتمامات الخاصة وظروف الكاتب نفسه. وعن القطيعة وإن كان لى أن أجازف بهذا التعبير، الانعزال التام لأحاسيس الشاعر عن تلك التى يصورها ويحللها فى نفس الوقت»[1].

وهو بهذا يرى أن موضوعية الاختيار لابد أن تدعمها موضوعية العرض أى قدرة الفنان على الهروب من ذاته فى تصوير الحقيقة. وإذا كان الشاعر فيلسوفًا ومراقبًا موضوعيًا لكل ما يدور حوله، فهو أيضًا يتمتع بدرجة عالية من الإحساس ورقة الشعور، فالشاعر يحلق وهو فى حالة نشوة عاطفية غير عادية، وتوهج عقلى وضاء. فالشاعر عنده هو قمة التكامل على كل المستويات، ومع إصراره على أن الشاعر هو الإنسان الكامل نجده يقر بأن أميز خصائص الشاعر هو خياله الشعرى، وعلينا أن نلحظ أنه رغم تمييز كولردج للعبقرية والخيال من جهة والموهبة والتوهم من جهة أخرى فهو لا يعنى أن هناك تضاربًا بين الواحدة والأخرى، فمثلما يتطلب الخيال التوهم، تتطلب العبقرية الموهبة:

> «إنها مازالت قدرات متميزة وواسعة الاختلاف. إن العبقرية والخيال يقومان بالتوحيد والتوفيق، بينما تقوم الموهبة والتوهم بالربط والمزج بطريقة ميكانيكية.

---

(١) انظر النص الخامس والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية. ود. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٤.

إن العبقرية هبة طبيعية بينما الموهبة مصنوعة، العبقرية خلاقة والموهبة ميكانيكية»[1].

ويربط هازلت بين جودة الشعر وأثره النفسى فى قارئه، فالشاعر قادر على إيقاظ المشاعر الإنسانية فى نفس القارئ، وكسائر النقاد الرومانسيين يرى هازلت أن الخيال هو أعظم ما يتصف به الشاعر إذ أنه يستخدم فى تجسيد إدراكه للأشياء وتصويرها للقارئ.

والشعراء عند شلى هم مؤلفو الموسيقى والرقص والعمارة والنحت والرسم، وهم مؤسسو المجتمعات المدنية ومبتكرو فنون الحياة، وهو يرى أن الشاعر «نبى» ومشرع، وهو الذى يكشف قوانين الحياة الأزلية بتأمله لكل ما يحيط به. فشلى يقرن الشعر باللذة والحكمة، ونراه يورد فى دفاعه منجزات كبار شعراء الماضى، وهى منجزات تقترن بالكمال والفضيلة، فقد جسد «هوميروس» فكرة عصره عن الكمال فى شخصيات آدمية، ولذا أيقظت أشعاره فى نفوس مستمعيه رغبة صادقة فى أن يصبحوا مثل آخيل (Achilles) أو هكتور (Hector) أو أوليس (Ulysses)، كما عالج فى أشعاره فضائل كثيرة، فأرهف بذلك مشاعر قرائه وخلق فى نفوسهم رغبة صادقة فى اكتساب هذه الفضائل.

والشعر الذى ينبع من عبقرية شعرية حقيقية له أثر خلقى كبير، فالشاعر بتصويره للسمو الخلقى بكل عناصره المثالية يخلق فى نفوس الناس رغبة فى اكتساب هذا السلوك، وهذا هو ما فعله شلى فى «بروميثيوس طليقا». كذلك يؤمن شلى بعالمية الفضائل، فلا يجب على الشاعر أن يجسد تصوراته هو للخير وللشر فى أعماله الشعرية، إذ أن مثل هذه التصورات عادة ما تكون تصورات زمانه وبيئته وتصورات الشاعر يجب أن تكون غير متصلة بزمان أو مكان.

والشاعر الحق هو الذى حباه الله بطبيعة شعرية، هو الذى ينتج اللذة فى أسمى معانيها، وهذه اللذة هى النفع الحقيقى عنده. ونجده يتساءل ماذا كان يمكن أن يكون حال العالم لو أن دانتى وبترارك وتشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم لم يؤلفوا روائعهم الأدبية، ولو أن رفائيل ومايكل أنجلو لم يوجدا على هذه البسيطة، ولو أن الآداب اليونانية لم تمحى وتندرس، ولو أن الآثار الخالدة من النحت القديم لم تصل إلى الأجيال المتعاقبة من البشرية. وشلى يرى أنه لو حدث ذلك لكان من المستحيل على العقل البشرى أن يستوعب أبسط العلوم، فالخيال هو ملكة الابتكار والخلق.

---

(١) انظر النص السادس والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

٥ - الصدق والرمز

لما كان الشعر عند وردزورث تعبيرًا ذاتيًا فإن صدق التعبير (Sincerity) هو أداة النقد عنده، سواء أكان شعر غيره هو المنقود أم شعره هو. يقول الناقد «رينيه ويليك».

> «إن صدق التعبير هو مقياس وردزورث الثابت للحكم على الشعر، بما فى ذلك شعره هو. وفى المقالات الثلاث الطريفة «حول المرثيات» (١٨١٠) يفترض أن مؤلف المرثية يجب أن يقدم الدليل على أنه هو نفسه قد تأثر وأنه نائح صادق وأن قلبه ليس باردًا وأن روحه كادحة»[١].

وهو يرى أن وردزورث فى نقده العملى كان يكوّن حكمه على هذا الأساس، فإذا شعر أن تعبير الشاعر صادق فإنه يتغاضى عما وقع فيه من أخطاء فنية قد تتعلق بالأسلوب أو الصور البلاغية، هذا بالإضافة إلى ما فى هذا النوع من النقد من ذاتية، إذ يستخدم الناقد انطباعه الذاتى عن العمل الفنى فيما يتعلق بصدق التعبير. ولو أن صدق التعبير اعتبر أداة النقد الأولى فإن الناقد سيتجه حتمًا إلى أشياء خارجة عن العمل الفنى كسيكولوجية المؤلف وتاريخ حياته، وهو يرى أن وردزورث كان مدركًا لنواحى القصور فى هذا النوع من النقد الذاتى الانطباعى، وهو يستدل على رأيه هذا برسالة وردزورث إلى صديقه «بيرنز» (Burns) التى يقر فيها أن وظيفة الناقد هى أن يفهم كتابات الآخرين، ويتذوقها وأن الشعر الجميل يحوى فى ذاته عناصر جماله.

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد هنا أن وردزورث ليس من مناصرى العاطفية غير المصقولة - فنيًا كما رأينا، كذلك هناك دلالات كثيرة على أن وردزورث كان يراجع أشعاره مراجعة دقيقة، ولعل خير دليل هو قوله فى رسالة من رسائله:[٢]

> «إنى أجد إحساسى الأول بغيضًا، ومن الحق أن الكلمات الثانية مثلها مثل الأفكار الثانية تكون هى الأفضل».

---

(١) انظر النص السابع والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) رسالته إلى جيلز (Gillies) فى ٢٢ ديسمبر ١٨١٤. وانظر النص الثامن والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

ويعتبر كثير من النقاد أن فكرة الرمز (Notion of Symbol) هي جوهر نظرية كولردج النقدية، فالعمل الفنى عنده هو رمز يحتل موقعًا وسطًا بين عالم الطبيعة وعالم الفكر، وهو بذلك يعتبر أن عملية التذوق الجمالى وعملية الخلق الفنى هما تصوير رمزى لخبرة تخيلية، ويرى كولردج أن فكرة الرمز (Symbolization) تخدم الناقد والشاعر على السواء. وعلينا هنا أن نؤكد حقيقة هامة، وهى أن كولردج لم يهدف فى نظريته النقدية الفلسفية أن يزود الناقد بمجموعة من القواعد يستخدمها فى الحكم على عمل فنى ما إذا كان هذا العمل الفنى نتاج عبقرية، أم أنه ليس كذلك إذ أن العكس هو الصحيح. ذلك أن الكثيرين من النقاد يرون أن أعظم إنجازات كولردج النقدية كانت تحرير النقد من الكثير من القواعد النيوكلاسية التى ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن عشر، ويهمنا أن نؤكد أن نظرية كولردج النقدية هى خير مثال على ما اصطلح على تسميته بالنقد الفلسفى (Philosophical criticism) الذى يقوم على أساس الربط بين المبادئ الفلسفية والنقد الأدبى. وغاية النقد القصوى عنده هى وضع مبادئ التعبير الفنى (Principles of writing) وهذا عنده له الأولوية على وضع قواعد يحكم بها على أعمال الآخرين. وكولردج يرى أن كل عمل فنى هو خلق فنى فريد من نوعه، بل هو يرى أن الأجناس الأدبية (Literary genres) إنما وجدت بسبب طبيعة المادة التى يتضمنها كل جنس من هذه الأجناس الأدبية، ووظيفة الناقد ليست قياس مدى مطابقة العمل الفنى لتعريف محدد لشكل هذا النوع من العمل الفنى، وإنما وظيفته تمييز (أو إبراز) إلى أى مدى ينسجم هذا العمل الفنى مع قوانين طبيعته الداخلية، وهى طبيعة عضوية وليست آلية، وأهم مبدأ نقدى هو أن يميز الناقد الكيفية التى يصل بها الفنان بخلقه الفنى إلى مرحلة التكامل العضوى، أى كيف تتحدد وتتلاحم وتتداخل عناصر العمل الفنى فتكون وحدة كاملة متكاملة، تزيد عن مجمل الأجزاء المكونة لهذا الشكل. وهذه الوحدة العضوية هى سمة أساسية من سمات الرمز عند كولردج.

والرمز عند كولردج يعلو على المفهوم أو المدرك (Concept) ولكن العقل البشرى لا يحقق أعظم إنجازاته إلا من خلال تفاعل الرمز مع المفهوم. والعقل البشرى يحاول أن يعبر عن جوهر خبرته بأشكال رمزية لأن التعبير من خلال المفاهيم (Conceptional expression) لا يصلح فى أغلب الحالات للتعبير عن جوهر هذه الخبرات، ولذا فإن وظيفة الفنان هى أن يجسد خبرته التخيلية فى رموز، ولكن وظيفة الناقد هى أن يترجم هذه الرموز إلى فكر منطقى. وهذا يعنى أن الفن يستخدم مظاهر العالم الطبيعى للتعبير عن رؤية الفنان لهذه الأشياء، ووظيفة النقد هى الحكم على مدى نجاح المحاولة. ويرى كولردج أن أول شىء يجب على الناقد أن يستكشفه هو مدى نجاح الشاعر فى ترجمة فكره إلى لغة شاعرية، أى إلى أى مدى نجح الشاعر فى تجسيد فكره فى صورة رموز تناسب ما ترمز إليه بحيث يندمج الرمز والمرموز إليه فى

كيان واحد، ويصبح الرمز جزءًا أساسيًّا مما يرمز إليه. وينطبق هذا المزج على أفضل وجه فى شخصيات شكسبير المسرحية التى يرى كولردج أنها أفضل تجسيد للعبقرية والخيال. فشكسبير بعبقريته وخياله يمزج الموضوعية والذاتية: أعنى ملاحظته لعالم البشر وعقليته المتسامية، وشخصياته المسرحية بسبب ذلك المزج هى حقائق فى صورتها المثالية:

«إن شخصيات شكسبير.. يمكن وصفها على أنها واقع مثالى.
إنها ليست الأشياء نفسها بقدر ما هى مجردات للأشياء، يتقبلها
العقل العظيم ويمنحها الصورة الطبيعية المأخوذة من تصوره
هو»[1].

وهذه هى سمة العبقرية الخالدة، فذو العبقرية التخيلية يستوعب العالم الخارجى فى وجدانه ويجعله تصويرًا رمزيًّا لعقله، وهو ما يطلق عليه كولردج اسم «العالمية الذاتية». وشرحه فى تحليله لعبقرية شكسبير الذى يمد شخصيته إلى كافة أشكال الإنسانية والعواطف البشرية فيصبح كل هؤلاء فى الوقت الذى يحتفظ فيه بذاته كما هى.

..... darts himself forth, and passes into the forms of human character and passion,..... becomes all things, yet forever remaining himself.
(Biographia Literaria, Ch. XV, P. 156).

(١) انظر النص التاسع والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

الفصل الثانى

النقد الرومانسي المصرى

مقدمـــة

١ - الإبداع الفنى.
٢ - تعريف الشعر.
٣ - الدفاع عن الشعر.
٤ - عناصر الشعر.
٥ - وظائف الشعر.
٦ - الوحدة العضوية.



مقدمــة

كانت نقلة الشعر الإحيائى إلى الشعر الرومانسى نقلة ضخمة انتقلها الشعر العربى، فالرومانسية نقلت الشعر العربى من «لفظ ومعنى» غلب على رؤية الإحيائيين وخاصة الصغار منهم، إلى تعبير عن وجدان وإحساس الشاعر ورؤيته لكل ما يحس عبر وجدان حىّ. لذلك يحاول هذا البحث أن يرصد بدقة إسهام النقد الإنجليزى فى إنجاز هذه الخطوة الجبارة. ولقد آثرنا أن نتتبع هذه الخطوة بدقة فقرة فقرة، وذلك بأن نكشف عن آراء النقاد المصريين التى تأثروا فيها بالنقد الإنجليزى من خلال أن نعرض تصورهم للموضوعات النقدية الأساسية والعامة، ومن هنا التزمنا بالتصنيف الذى قام به النقاد المصريون أو توحى به أقوالهم على الرغم من أننا قد نختلف معهم فى بعض أجزاء هذا التصور، فقسمنا الفصل التالى تقسيماً نابعًا من آراء النقاد المصريين مما جعل تصنيفه يختلف بعض الاختلاف عن تصنيف الفصل الخاص بالنقد الإنجليزى. يضاف إلى ذلك أن فصل النقد الإنجليزى يهدف إلى عرض التفكير النقدى الإنجليزى فى مجمله. أما فصل النقد المصرى فلا يهدف إلى ما يشبه ذلك، وإنما هدفه الأول والأخير الكشف عن وجوه الشبه بين آراء النقاد الإنجليز وآراء النقاد المصريين. وهل هى نتيجة تأثر المصريين بالإنجليز أو نتيجة تأثر المصريين بالتراث العربى القديم وحده، أو هى خليط من الأمرين إضافة إلى الابتكار الشخصى.

وليتحق هدف هذا البحث فى وضوح ودقة، ويتجلى فى سهولة آثرنا أن نقسم المسائل التى تناولها إلى جزئيات يتناول كل جزء منها فكرة محددة. واحدة، ليظهر وجه الشبه جليًا فى المسألة العامة من خلال العناصر الجزئية. كما أننا وجدنا هذه الطريقة تكشف فى بعض الأحيان عن تجاوز التأثير بالفكرة إلى تشابه التعبير نفسه فوجدنا العبارة العربية والإنجليزية متماثلتين إلى درجة تخرج فيها العبارة العربية مجرد ترجمة للعبارة الإنجليزية.

وقد تبدو بعض الأقسام طويلة، مفعمة بالنقاط التى تقف بها. كما يبدو بعضها قصيرًا لا يشتمل إلا على نقاط معدودة. وليس السبب فى ذلك نقصًا فى البحث ولا تقصيرًا فى دراسة ما يستحق دراسة مطولة. وإنما السبب هو الاقتصار على المسائل التى تعرض لها الرومانسيون المصريون بالعرض أو البحث مع اشتراط احتمال تأثرهم فى هذا النقاد الإنجليز.

١ - الإبداع الفنى

منذ أقدم العصور المعروفة، حار الشعراء والنقاد فى معرفة كنه القدرة التى تتملك الإنسان، فتمكنه من نظم الشعر. من أين تأتيه، ولماذا تأتيه حينًا وتعرض عنه حينًا آخر، وكيف يصل إليها عندما يريد. وسمىّ القدماء هذه القدرة «الإلهام»، وأرجعوها إلى قوى غيبية، مثل الجن عند العرب والآلهة عند اليونان. واستمرت هذه الحيرة فى أسئلتها حتى العصر الحديث، وإن سلكت بأصحابها فى طرق لم يسلكها القدماء، مما جعلهم يبتكرون أسماء جديدة مثل «الإبداع» و «الخلق الفنى».

وعندما نتأمل الاهتمام الذى أولاه نقاد حركة الإحياء، أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، لعملية الإلهام نجده متواضعًا، غير أنه مطرد الاتساع، إلى أن يقع فى أيدى الرومانسيين فيخصّوه بحيز متميز كما يلى:

١ - مد وجزر:

لقد اكتفى رائد الإحيائيين الشاعر محمود سامى البارودى بعبارة مبهمة، عندما تعرض للشعر فى مقدمة ديوانه، لا تكشف عن موقف محدد: فهو لا يحدد هل يتفق مع من يردّون الإلهام إلى قوة ذاتية لدى الشاعر، أم يتفق مع من يردونه إلى قوة خارجية عنه، أو هو خليط ذاتى وخارجى من القوى. فقد قال: «فإن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا، يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة..»[1].

وإذا كان موقف رائد الإحيائيين غامضًا ولغته شعرية غير محددة الدلالات فإن موقف زعيمهم، فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه واضح. فقد جعل أمير الشعراء أحمد شوقى الإلهام منحة إلهية، قال: «لا يلبث أن يفتح الله عليه، فإذا الخاطر أسرع، والقول أسهل، والقلم أحرى، والمادة أغزر»[2].

---

(١) ديوانه ١/ل.

(٢) الشوقيات ١/٦.

فإذا انتقلنا إلى الرومانسيين وجدنا عبد الرحمٰن شكرى قد اتسع الاهتمام عنده بموضوع الإلهام وأفاض فى الحديث عنه. فذكر أن الشاعر يمر بحالات «مدّ وجزر»، يريد حالات تفيض بالعواطف والشعر، وأخرى تضن عليه نفسه بها كأنها لا تعرف السبيل إليها. قال: «كنت أبحث فى عواطفى وهى هائجة، كأنى انظر إلى الرياح الهوج، أو العباب الغمر، أو الحريق المتلف، وأجد فى تلك العواطف ما أجده فى قوى الطبيعة. وكنت أبحث فى قلبى بعد سكون هذه العواطف، فكأنى انظر إلى مكان خراب دمرته العواصف، أو إلى ميدان الحرب بعد الحرب، كله أشلاء وأطلال... ولكن فى النفس مدا وجزرا. ومن أجل ذلك أجد ذهنى فى بعض الأحايين يجود بالمعانى كما تجود الأشجار بأزهارها وثمارها، وأحيانًا يكون كالشجرة العاقر التى ليس لها ثمر ولا زهر، أو كالبئر التى تنضب ماؤها، أو كالصحراء المجدبة. فطورًا يرقى بى إلى منزلة الآلهة، وطورًا ينزل بى إلى منزلة البهم. ولا غرابة فى ذلك، فإن المرء لابد أن يعدل فى عمره ساعات الإلهام النادرة الثمينة بأيام طويلة من أيام البلادة والغباء»[1].

وقد عبر المازنى عن نفس هذه الفكرة فى مقطوعته «الشعر والريح» التى قال فيها:

فـلا تَلْحُ شِعـرى إنـه الـريـحُ مَـرَّةً ... تَـقَـرُّ وأخـرى لا تَنِى تَـتَـعَـجْـرَفُ
وتَـلفحُـنـا منهـا الـسَّـمـومُ وتـارةً ... يُـبـادِيـك منهـا جِـرْبِيَـاءٌ وحَـرْجَفُ
وتَـزْفِـرُ أحيـانًـا وتـرقُـد مثلَهـا ... كـذاك لشعـرى سَـوْرَة وتَـألُّفُ[2]

ويتفق العقاد مع شكرى فى خضوع الإلهام لأحوال مختلفة، فيطيع أحيانًا، ويستعصى أخرى. قال: «المختلفون فى أمر (الوحى الفنى) يتفقون فى شىء واحد، وهو أن هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفنى، كائنا ما كان من نظم أو تلحين أو تصوير أو تمثيل. فلا يكون الفنان فى كل حالة على استعداد واحد للابتكار والإجادة»[3].

كما أن الشاعر لا يكون على مستوى واحد من حيث القدرة الشعرية على التعبير عما يحسه ويجيش بصدره، لأنه ليس على مستوى واحد فى فيض الإلهام والتفكير العميق وإغراقه. ومن هنا يبدو لنا التفاوت فى شعر الشاعر الواحد[4]. وهذا التفاوت هو الدليل على حياة الشاعر وطبعه، بل إنه هو الآية على شاعريته إن لم تكن آية سواه، لأن الشاعر قد يحكم قلمه، ويدعو

---

(١) الاعتراف ٣٢، دواوينه ٢٠٩. مجلة الثقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥.
(٢) ديوانه ٢٠٠.
(٣) مجلة الهلال - ١٩٣٥/١/١ - ص ٣.
(٤) الفصول ١٣٨ وما بعدها. عباس العقاد ناقدًا لعبد الحى دياب ٣٥٩.

الألفاظ فتسعفه، ولكنه لا يحكم طبعه. ولن يكون الطبع عند دعوته، بل إن الإنسان عند دعوة طبعه، وهو رهن بما توحي إليه سجيته[1].

ويتفق محمد حسين هيكل مع شكرى والعقاد فى الربط بين الإلهام والعاطفة، وعيب الشعر الذى لا يقوم عليها، قال: «الأمر كذلك فى شعرنا الحديث بنوع خاص إن كانت المناسبات التى تلهمه ليست مناسبات تحرك نفس الشاعر، وتهز أعماقها فتدفعها للإفاضة بمكنون ما فى نفسها»[2].

ولا ينفرد هؤلاء الأدباء بهذا القول، بل إنه قول مأثور منذ العصور القديمة إلى العصور الحديثة. وأقرب الأمثلة القديمة ما قاله الفرزدق عن نفسه، قال: «تمرّ علىّ الساعة وقلع ضرس من أضراسى أهون علىّ من عمل بيت من الشعر»[3]. ولذلك قال ابن رشيق: «لابد للشاعر – وإن كان فحلاً، حاذقًا، مبرزًا، مقدمًا – من فترة تعرض له فى بعض الأوقات، إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع فى تلك الساعة أو ذلك الحين»[4].

على الرغم من ذلك، فواضح أن هناك تقاربًا بين أقوال شكرى والعقاد، وبعض أقوال وردزورث وشلى، فقد ذكر وردزورث أن الإلهام يواتى الشاعر فى أوقات تحل به قوة خاصة لا تكون عنده فى غير تلك الأوقات[5]. وذكر شلى على أن الشعر شىء إلهى، وأنه لو أصيب بآفة أبى أن يعطى ثمرة أو ينتج بذرة، وأبى أن يجود على العالم المحدب بما يلزمه من غذاء أو يمده بما يطعمه من نبات الحياة[6].

ويقول «شفيق مقار» معقبًا على رأى وردزورث فى الإلهام: «إنه يعتقد أن عادات التأمل عنده شكلت مشاعره بحيث بات كل شعر يكتبه، عن أى موضوع يستثير تلك المشاعر ويحركها، يحمل فى طياته – تلقائيًا – ذلك الغرض الذى يحدده بقوله: إنه – أساسًا – تصوير التشارك الوثيق لمشاعرنا وأفكارنا فى حالة الاستثارة، وتتبع مد الذهن وجزره إذ تحركه العاطفة إقبالاً على الموضوع أو نكوصًا عنه»[7].

---

(١) مطالعات الكتب ٢٧٦. عباس العقاد ناقدًا لعبد الحى دياب ٣٥٩.

(٢) ثورة الأدب ٧١.

(٣) العمدة لابن رشيق ٢٠٤/١.

(٤) المرجع السابق. وانظر الطبيعة والشاعر العربى د. حسين نصار ٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزى (٧٨) من هذا البحث. الأقاصيص الشعرية ٤٣٥. Morley ٨٥١.

(٦) مجلة أبولو – مارس ١٩٣٤ – ص ٥٤٥. Defence ١٥٢.

(٧) مجلة المجلة – العدد ١٧٧ – سبتمبر ١٩٧١ – ص ٥٠.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢ - عند فيض العاطفة:

والتفت ولى الدين يكن فى المحاضرة التى ألقاها سنة ١٩١٢ إلى الإلهام، ودور العاطفة فيه، فقال: «إن فى مواضع الحس من الأنفس قوى كامنة، الحقيقة تسكنها، والخيال يهيجها، تظل فى معترك الجذل والأسى مشتدة ومتخاذلة. فإذا عراها طرب، أو أدركها حنين، فاضت معانى على البدائه، وتدفقت ألفاظًا من الألسن»[١].

وصرح عبدالرحمن شكرى أن الشاعر لا ينظم الشاعر الحق إلا فى حالات المد، أى عندما تسيطر العواطف عليه. أما فى غير هذه الحالات فإن الشعر الذى ينظمه يكون رديئًا. قال: «من أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلا فى نوبات انفعال عصبى، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه، وتتضارب العواطف فى قلبه... ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل... أما فى غير هذه النوبات فالشعر الذى يصنعه يأتى فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير»[٢]. وقال أيضًا: «لست أعجب من أحد عجبى من الأدباء الذين ينظمون الشعر فى مواضيع تطلب منهم الكتابة فيها. فينظمون من أجل إرضاء من سألهم ذلك، كأنما الشاعر آلة وزن. ولكن الشاعر هو الذى لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التى تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، فى الأمر الذى تتهيأ له نفسه»[٣].

واتفق المازنى مع شكرى فى كون الشاعر لا يلهم الشعر إلا عندما تستبد به عاطفة قال: «معلوم أن الباعث الأول على الشعر هو حدة إحساس المرء ودقة شعوره، وذلك لأن كل مؤثر قوى يثير فى المرء حركات تتعلق بها المدارك فى صورة عاطفة، أو انفعال نفسى، لا يزال يبغى مخرجًا ويلتمس متنفسًا، حتى يصيبه فى حركة عضلية، أو نحو ذلك. فإذا كان المرء من أوساط الناس العاديين كان ذلك حسبه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته. وصار قصاراه أن يبكى إذا حزن، وأن يضحك إذا فرح، وأن يثور ويتوعد إذا غضب، حتى تفنى العاطفة نفسها، ثم يثوب إلى نفسه. ولكنَّ دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنه أحس من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر، وأعمق مع دقة الحس شعورًا. وليس يخفى أن دقة الإحساس وعمق الشعور يطيلان أجل العاطفة، ويمدان فى عمرها، ويفسحان فى مدتها وبقائها. فإذا استولت عليه عاطفة لم

---

(١) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص١٧.
(٢) دواوينه ٢١٠. د. محمد زغلول سلام: النقد الأدبى الحديث ٢٤٣.
(٣) دواوينه ٢٨٨.

تزل تجيش وتضطرم حتى تقر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تطل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها عمل (أى فنى) يناسبها. وهذا هو الفن لذاته فحسب»[(١)].

ولم يكتف بذلك بل ذهب إلى أن الإلهام حمى «ما فتئت تتولى الشاعر وتدفعه قسرًا، وأنه ما زال يطلب إرضاء نفسه، وهو يعالج فنه، ويبغى الترفيه عنها من ضغط عواطفه وخوالجه على العموم»[(٢)].

ولم يشذ عنها العقاد حيث قال: «على أن خير الحالات جميعًا - بل الحالة التى لا غنى عنها لفنان - أن تكون النفس فى حالة (حركة) ولا تكون فى حالة ركود أو جمود. ومعنى الحركة أن تجيش النفس بعاطفة من العواطف، أو تهتز لشعور غالب كالحب أو كالحزن أو كالغضب أو كالتفتح بالعاطفة والاستعداد للشعور بما يشعر به من حولها أو ما يلوح على ما حولها من المناظر والأشياء»[(٣)].

وعلى الرغم أن أحمد زكى أبا شادى لم يتحدث طويلاً عن عملية الإلهام، فإننا نستطيع أن نقرر بعامة أنه يتفق مع من ذكرنا أقوالهم. فهو يقول إن «الشعر القوى لابد أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية»[(٤)].

ويمكن القول: إن الربط بين الإلهام وسيطرة العواطف على الشعراء ليس جديدًا، نجد أمثالاً له أو ما يقرب منه عند الشعراء والنقاد القدامى من العرب. ولكننا نسجل الظاهرة هنا، لأن الإجماع بين النقاد ومؤرخى الأدب أن العاطفة تعتبر أساسًا لحركة الرومانسيين مما يقود إلى أكثر الظواهر التى تفرق بين مذهبهم ومذهب الكلاسيين الذى حاربوه.

٣ - تخيُّل التجربة:

وأضاف بعض الرومانسيين أنه ليس من الضرورى أن تكون التجربة حقيقية، بل يمكن للشاعر أن يبتكرها. قال المازنى: «ليس بالإنسان حاجة إلى التجريب الشخصى لتتحرك فيه هذه العواطف. بل حسبه ظاهر التجريب الذى يهيئه له الشعر. وإنما يستطيع الشعر أن يقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما يمثل للمرء... ومن أجل ذلك كان سواء على المرء أن تؤثر فيه الحقيقة الواقعة بالذات أو يأتى التأثير من طريق آخر كالصور والرموز التى تمثل صفات

---

(١) حصاد الهشيم ص٢٦٢.

(٢) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٦ - الصادر فى ١٩٣٠/٤/٢٦ - ص٣.

(٣) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص٤.

(٤) أحمد زكى أبو شادى: أطياف الربيع ٢٠٠. مسرح الأدب ٢٣.

هذه الحقيقة. فإن فى طاقة الإنسان أن يصور لنفسه ما ليس له وجود حتى يعود وكأن له جسمًا يحس ويلمس. فسيان عند الإنسان أن يؤثر فيه الشىء نفسه أو مثاله، لأنه يحرك فيه عوامل الفرح والحزن على كل حال. وسواء أكان الشىء حاضرًا أم ماثلاً فى الخيال بصورته، فإن الإنسان لا يسعه إلا أن يحس حركات الغضب والبغض...»[١].

وذكر فى مجال آخر أن الكتب تعوضه عن التجربة الشخصية، قال: «إنها تسد النقص فى تجاريب المرء، وتثير فيه تلك العواطف التى تجعل حوادث الحياة أشد تحريكًا لها، وتجعله أشد استعدادًا لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها ودرجاتها، لأنه ليس بالإنسان حاجة إلى التجريب الشخصى لتتحرك فيه هذه العواطف، بل حسبه ظاهر التجريب الذى تهيؤه له الكتب. وإنما تستطيع الكتب أن تقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما تمثل للمرء، لأن كل حقيقة واقعة يجب أن تمثل فى الرأى قبل أن يتعرفها الذهن أو تؤثر فيها الإرادة...»[٢].

ويوافقه العقاد فى هذا إذ يقول: «إذا بلغ من قدرة الخيال وقدرة الانفعال أن تخلقا الشعور خلقًا بغير تجربة سابقة، إلا ما كان من مراقبة الناس أو القراءة عنهم، فتلك نادرة لا تطرد، ولا تعهد على كثرة ووفرة، إلا فى الأفذاذ المعدودين بين أصحاب الفنون»[٣].

وهذه الأقوال قريبة من قول وردزورث: «الشاعر.. يلذ له أن يفكر فيما فى الوجود من مشاعر ونزعات مشابهة لما عنده، وأن يخلق هذه خلقًا إذا لم يجدها.... لهذا كله كسب استعدادًا وقدرة أكبر على التعبير عما يفكر ويحس، ولا سيما عن المشاعر والأفكار التى تنبعث فيه بلا مؤثرات خارجية مباشرة»[٤].

٤ - استعادة التجربة:

وكشف شكرى فى موضع آخر عن أنه لا يريد أن يقول إن «نوبات الانفعال العصبى» التى تدفع الشاعر إلى نظم الشعر، تستولى عليه فور معاناته للتجربة الشعرية، بل إنه يريد النوبات التى يستعيدها عندما يعيد التفكير فى تجربته حتى يحيى ذكراها بمشاعرها، فيفيض بالشعر، قال: «كما أن العاطفة تنطق الشاعر، كذلك قد تخرسه شدتها. ومن أجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعرًا. وإنما نعنى الذكرى التى تعيد العاطفة، والتفكير الذى يحييها»[٥].

---

(١) الشعر ٤١.

(٢) عبث الريح ٩.

(٣) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص٥.

(٤) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٨. محمد خلف الله: من الوجهة النفسية ٨٤.

(٥) ديوانه ٢٨٨.

وإذا كان فى قول شكرى بعض الإبهام فإن المازنى كان واضحًا فى هذا الصدد إذ يقول: «فإذا كرت الأيام ودار الزمن، وجاء وقت التفكير الهادئ والعمل المرتب المنظم، ذكر الشاعر ساعة تملكته حمى الوحى والإلهام، ودفعته قسرًا فى طريق الأدب»[1]. فقد أبان أن التجربة انقضت عليها مدة، وأن الشاعر كان فى فترة هدوء، غير أنه لأمر ما تذكر طرفًا من تجربته، فأخذ يتأمل فيها، وكلما أمعن فى التأمل، ازداد بروز التجربة وجيشان المشاعر التى أحس بها عندئذ، حتى يستعيدها كاملة، فتدفعه إلى نظم الشعر.

واتفق معهما العقاد دون زيادة كبيرة عليهما عندما قال: «لن يكون الفنان هكذا إلا وفى العاطفة هدوء ما... فينبغى... أن يكون عند الفنان قدرة الخيال وقدرة الانفعال، لاستئناف تلك الحالة السابقة وإعادتها إلى الحياة، كما تعود المشاهد والتجارب فى الأحلام»[2].

والشبه الواضح بين هذه الأقوال وما قاله وردزورث لا يحتاج إلى دليل، يقول وردزورث: «الشعر فيض تلقائى للعواطف الجياشة، يعبر عن عاطفة تستعاد فى لحظات الهدوء، فما يزال الشاعر يتأمل ويستعيد حتى تتولد عاطفة شبيهة بعاطفته الأولى»[3].

٥ - العاطفة غير جامحة:

ويتضح من العنصر السابق أن عبد الرحمن شكرى يرى أن الشاعر يلهم الشعر حقا عندما تسيطر عليه «نوبة انفعال»، لكنه فى نفس الوقت يرى أن هذا الانفعال يجب ألا يكون بالغ الشدة بحيث يزعج تضارب العواطف فى قلب الشاعر طيور الأنغام الشعرية التى تغرد فى ذهنه[4]، أو بحيث تخرسه تمامًا[5].

ويتفق عباس محمود العقاد مع شكرى فى هذا الشرط، حيث يقول: «الشرط فى هذه

---

(١) ديوانه ١١٦.

(٢) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٥.

(٣) فصل النقد الإنجليزى (٧٦، ٧٧). أحمد أمين: النقد الأدبى ٣٢٧. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨٩. د. محمود حامد سوكت ورجاء محمد عيد: مقومات الشعر العربى الحديث المعاصر ٣٣. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٣٠٣. د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر ١٣١. مجلة الرسالة - السنة الثالثة - ص ١٣٤١ - مجلة الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦. مجلة المجلة - العدد ٣٢ - أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨٠. الأقاصيص الشعرية ٤٣٤ - ٤٤٣. Morley ٨٥١ - ٨٥٩.

(٤) دواوينه ٢١٠.

(٥) دواوينه ٢٨٨.

الحالة ألا تكون العاطفة جامحة جائحة، لأن النفس فى حالة الجموح الجائح لا تملك القريحة المنشئة، ولا تزال مستغرقة فيما هى فيه... أما إذا تجمح العاطفة وتطغى فهى تستغرق كل شىء»[1].

وقد عقب د. محمود الربيعى على موقف شكرى بقوله: «كما أن هذا (الانسياب التلقائى) مشروط عند الشاعر الإنجليزى (وردزورث)، وأنه لا يعنى خروج عملية الإبداع الشعرى عن دائرة تحكم الشاعر كما سبق، فإن شكرى يرى أن طغيان العواطف لا يأخذ بزمام الشاعر كلية. ومن ثم فهو لا يحول دون سيطرة النغم الشعرى على ذهنه. وهذا يجعلنا نفهم من كلامه أن الفنان يكون على وعى بفنه، وسيطرة عليه حين كتابته»[2].

وذلك قول حق، فإن وردزورث لم يكن من أنصار العاطفة غير المعقولة[3].

٦ - مراقبة النفس:

وعلل العقاد اشتراط عدم جموح عاطفة الشاعر لينظم ما أراد من الشعر فى قوله: «إنما مزية الفنان التى يكون بها منشئًا مبتكرًا هو كونه شخصين اثنين لا شخصًا واحدًا كسائر الأشخاص. وهو شخصان اثنان: إذ يكون هناك شخص يشعر ويعطف، وشخص يراقب ويقيد ما يراقبه، ويخرجه فى الصورة الفنية التى هو بها خبير. ولن يكون الفنان هكذا إلا وفى العاطفة هدوء ما يسمح بالمراقبة والتأمل والمقارنة وإطلاق الخيال فى ابتداع الصور والأماثيل. أما إذ تجمح العاطفة وتطغى فهى تستغرق كل شىء ولا تدع إلى جانبها موضعًا (للشخص الآخر) المراقب المبتكر (المتفرج) على الحياة وفى مقدمتها حياته»[4].

ونعتقد أن هذا القول مستلهم من أقوال كولردج الذى كان ينادى بأن يكون الشاعر مراقبًا موضوعيًّا لكل ما يدور حوله، وبالموازنة بين العاطفة والإرادة، وموضوعية الاختيار والعرض فى الشعر، بمعنى قدرة الفنان على الهروب من ذاته فى تصور الحقيقة[5].

---

(١) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص٤، ٥.
(٢) فى نقد الشعر ١٣١. وانظر ١١٦.
(٣) فصل النقد الإنجليزى ص٧٧، ١٢٩.
(٤) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص٤، ٥.
(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٢٥.

٧ - العاطفة تجبر على النظم:

ويردد عبد الرحمن شكرى فى أكثر من موضع أن العاطفة هى التى تجبر الشاعر على نظم الشعر. يقول: «لكن الشاعر هو الذى لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التى تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، فى الأمر الذى تتهيأ له نفسه... كذلك يهيج الشاعر إلى الشعر لذاته وآلامه، فيصوغ الشعر من لذاته وآلامه وآماله، كما يصوغه من لذات الناس وآلامهم وآمالهم»[١].

ولكن هذا القول المبهم يفسره المازنى فى حديثه عن الشاعر الذى يتأمل تجربته حتى يستعيدها، فيقول: «ذكر الشاعر ساعة تملكته حمى الوحى والإلهام، ودفعته قسرًا فى طريق الأدب»[٢]. فيعلن بذلك أن الانفعال الذى يعانيه الشاعر هو الذى يجبره على التعبير عنه فى شكل فنى.

وزاد الأمر توضيحًا عندما قال: «إن الشاعر إذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش وتضطرم حتى تقر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تظل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها عمل يناسبها. هذا هو الفن لذاته فحسب»[٣].

ويتفق أبو شادى مع المازنى كل الاتفاق حين يقول عن الشعر: «بل أنا مرغم إرغامًا عليه بدوافع نفسية لا أملكها تزجينى إلى هذه التعابير المنظومة»[٤].

فإذا ما أمعنا التفكير فى هذه الأقوال وجدنا أنها تذكرنا بهازلت، الذى أعلن أن أى فكرة أو عاطفة يخبرها الشاعر فى أعماق وجدانه تصاحبها رغبة جارفة فى التعبير عنها[٥].

٨ - الإبداع لا إرادى:

وذكر شكرى أن الإلهام عملية خفية، لا يعرف أحد كنهها ولا مأتاها، ولا يستطيع الشاعر أن يستعصى عليها إذا ما تملكته، ولا يستطيع أحد أن يمنعه من النظم عندئذ، بل يصل الأمر فى خفائها أحيانًا إلى أن يقول الشاعر ما لا يعرف معناه تمام المعرفة. قال: إذا كان لك من المقدار سلطانه الذى يصول به. لم تقدر أن تمنع الشاعر من أن يفرغ ما يثور به صدره. أتحسب أن

---

(١) دواوينه ٢٨٨، ٢٩١.

(٢) ديوانه ١١٦. وانظر ص٧، ١٠.

(٣) حصاد الهشيم ٢٦٢، ٢٦٣.

(٤) الينبوع أ مسرح الأدب ٢٢، ٢٣.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٨٤. Lectures ١١

الغريد إذا ضمته أسلاك القفص كانت مانعة إياه من الغناء العذب، أو أن الشقاء إذا حنيت عليه أضالع الأديب أسكته. إن البلبل إذا أطلق نغماته، وهو آخذ بأطراف النعيم بين الأشجار والأنهار، كساها الجلال جلبابه، ونشرت حولها الطلاقة هالتها. أما إذا جاء بها، وهو فى سجنه، كانت كأنها لابسة حدادًا، أو كأنها صوت المريض المودع عواده، فتثير عواطف الرحمة والخشوع... والتفكير نوعان: تفكير يقدر المفكر أن يعرف كيف خطا وسار، وتفكير لا يقدر المفكر أن يتتبع خطواته. وهذا النوع الثانى هو الذى يدعونه الإلهام. فقد يقول المرء كلمة لا يعرف كل معناها، غير أن يرى نفسه مدفوعًا إلى قولها. فإذا وقعت فى أذن غيره كانت مفتاح لبه»[١].

ولا يكتفى شكرى بنفى الإرادة فى استقبال عملية الإلهام وحدها، بل يذهب إلى أبعد من ذلك وينفيها أثناء الاستلهام. فلا إرادة للشاعر فى تفضيل أسلوب على آخر، لأن العاطفة المستولية عليه لا تسمح له بهذا الانتقاء. فإذا أحسسنا بشىء من الانتقاء وأعمال الإرادة فى عمل أدبى ما، كان ذلك دليلًا على نضوب العاطفة وانحسار عملية الإلهام، كما نرى فى قوله: «أما انتقاء الأساليب عند النظم فدليل على أن الشاعر غير متهيىء الطبع ناضبه، ليس فى أعصابه نغمة ولا فى قلبه عاطفة»[٢].

وقد استنتج د. محمد مندور من تعريف المازنى للشعر بأنه «خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجًا» إن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى، وفى موضوع يختاره من التاريخ أو حياة الناس المعاصرين له»[٣]. ويمكن أن نؤيد هذا الفهم بما جاء للمازنى فى العنصر رقم٧ الخاص بأن العاطفة هى التى تجبر الشاعر على القول، وفى قول ثالث أعلن فيه أن الشعر «كان فى أصله وحيًا لا حيلة له فيه عادة وأسلوبًا»[٤]. بل نرى أنه ذهب إلى أبعد من ذلك فقرر أن قول الشعر واحدة من الغرائز الإنسانية التى يقوم بها دون أن تتدخل إرادته فيها، إذ قال عن تطور الشعر من حالته عند الإنسان البدائى إلى ما صار عليه عند الإنسان المتحضر: «فيصبح ما كان ضرورة جسمية ذاتية كالطعام، فنًا عمليًا يزاول ويعالج»[٥].

وقد رأى د. محمود الربيعى أن هذا الموقف يدل على تأثر جماعة الديوان بالفكر النقدى

---

(١) المرآة صفحات ١٩، ٤٩، ٥٢.

(٢) دواوينه ٢١٠.

(٣) النقد والنقاد المعاصرون ١٥٠.

(٤) ديوانه ١١٦.

(٥) ديوانه ١١٥.

الرومانسى[1]. ويمكن أن نضيف إلى هذا القول العام أن هذا الموقف يتأثر بتصور وردزورث للشعر بأنه فيض تلقائى، وبرأى شلى[2] الذى أعلنه فى «الذود عن الشعر» وصرح فيه بأنه عمل لا إرادى. ولا نكتفى بذلك بل نؤكد أن قول المازنى الأخير مستلهم من تصور شلى للشعر بأنه غريزة فطرية كغريزة الجوع[3]. فالغريزة التى اختارها كل من الشاعرين واحدة.

٩ - مشاركة الإرادة:

ولكن المازنى نفسه يفاجئنا بأقوال أخرى تتعارض مع هذا الفهم. فقد صرح بأن الشعر فن «يزاول بالإرادة الذكية، والرغبة الملتهبة»[4] فجعل للإرادة أثرًا لم يظهر عنده فى أقواله عن عملية الإلهام.

ولا يمكن القول بأن هذه العبارة فلتة لسان، لأنه كررها أكثر من مرة، فقال سنة ١٩٢٤: «الشعر... ابن الإرادة والإحساس»[5]. وقال سنة ١٩٣٠: «لعل هذا هو السبب فى أن الأمة الإنجليزية لم تنبغ فى شىء نبوغها فى الشعر، الذى يرجع فى مرد أمره إلى الإرادة والعاطفة»[6]. وترك المازنى دور الإرادة فى عملية الإلهام مبهمًا. ولعلنا نجد التوضيح فيما قاله فى مقدمة الجزء الثانى من ديوانه: «الشعر فى أصله فن ذاتى، يحاوولالشاعر أن يرضى نفسه به ويتعلل ويتلهى، إلا أن هذه الحال التى ليس للشعر فيها لا غرض ذاتى، ولا غاية إلا الترفيه عن أعصاب الشاعر، وإراحته من ثقل الفكرة التى تتحول إليها العاطفة - هذه الحال لا وجود لها إلا فى العصور الأولى من تاريخ الإنسان، أيام كان يأوى إلى الكهوف والغيران. وينقش على جدرانها صور الحيوانات الماثلة فى الذهن، المتشبثة بأهداب الذاكرة والوجدان - أولئك المستوحشون الذين كانوا يزينون كهوفهم بصور الحيوان والأعداء والنساء، ويوقظون الصدى فى مخارم الجبال ومنعطفات الأودية، بأنغامهم الشاكية الهافية، ويطفئون وقدة الوجد بالرقص فى ليالى الربيع على ضوء القمر، ويترجمون عن إحساسهم بظواهرر لكون فى أغانيهم وأساطيرهم. هؤلاء هم أول وآخر من عالج فنًا لذاته. ثم لم يلبث الشاعر أن أحس ما بينه وبين سائر الناس، وأدرك أن إحساساته أدق... وأن له شأنًا مثل شأنهم، وأنهم يلتذون كلامه، ويشجعونه

(١) فى نقد الشعر ١١٥، ١٤٧.

(٢) فصل النقد الإنجليزى ٩٠. ومجلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص٥٤٥. Defence ١٥٣، ١٥٤، ١٥٧.

(٣) الرسالة - العدد ١٥٦ - الصادر فى ١٩٣٦/٦/٢٩ - ص١٠٦٥.

(٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٦ - ص٣.

(٥) حصاد الهشيم ٢١٢.

(٦) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٣ - الصادر فى ١٩٣٠/٤/٥ - ص٤.

على إمتاعهم بمثله، ويثنون عليه ثناء لا يلبث أن يصير إعجابا.. وخليق أن تحدث هذه الحال الجديدة الناشئة عن شعوره الجديد، تطورًا فى أغراضه وبواعثه، فيصبح ما كان ضرورة جسمية ذاتيه – كالطعام – فنًا عمليًا، يزاول ويعالج ويتعهد بالتهذيب والتنقيح والتجويد. ويصبح ما كان فى أصله وحيًا، لا حيلة له فيه، عادة وأسلوبًا وسرعان ما يصبح الشاعر يقلد نفسه. فإذا كرت الأيام ودار الزمن... ذكر الشاعر... أن غريزته مازالت تلهمه وتوحى إليه. ولكن عمله فى الواقع قد صار صناعة تقسره عليها «الإرادة الذكية والرغبة الملتهبة». ومازال يطلب إرضاء نفسه – وهو يعالج عمله – ويبغى الترفيه عنها من ضغط عواطفه. ولكنه قد أصبح طماح العين كثير المراغب، يفكر فى جمهور قرائه وعشاقه، ويحلم بما يمنى به نفسه من النجاح»[1].

أن هذا النص يكشف عن أن الإلهام كان غير إرادى عند البدائيين المتوحشين من البشر، عندما كان الشعر هواية لهم، ثم انقلب إلى عمل إرادى عندما ظهر الشعراء المحترفون، الذين أحسوا بما يملكون من موهبة، وقدرة على التأثير فى الناس، ونيل إعجابهم. فحرصوا على هذا الإعجاب، وبحثوا عن المسالك المؤدية إليه، والتزموا أن يضعوا فى أشعارهم ما يعجب المستمعين إليهم، وأن يبرئوها من كل ما يعيبها فى نظرهم. وهذا عمل الإرادة.

ومما يؤكد هذا الفهم قوله الذى كرره فى أول النصوص وآخرها: «الإرادة الذكية والرغبة الملتهبة».

ونجد عند العقاد قولاً يقرب من قول المازنى فقد كتب فصلاً عن توماس هاردى، أطال فيه الحديث عن صناعة الشعر، وأتى بأمثلة متعددة من شعراء الغرب والعرب وكتابهم ثم أجمل رأيه فى قوله: «كل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه، لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء، ثم يجيئنا بالقصيد، فنقول: «أجل هذا كلام يوشك أن يقال بغير قائل. وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه، لما صاح البلبل ولا تدفق الينبوع»[2].

وذهب أبو شادى إلى أن العقلين الواعى والباطن يتعاونان فى إنتاج الشعر، وأن تفاوت الانسجام بينهما من عمل إلى آخر، قال: «عندى أن أديب الذكاء والصناعة يعتمد أولاً على عقله الواعى خلافًا للأديب المطبوع، ويلوح لى أن العقل الباطن متصل بجوانب الخلق

---

(١) الديوان ١١٥.

(٢) محمد خليفة التونسى: فصول من النقد عند العقاد ٢٧٣، ساعات بين الكتب ص٢٦٨.

والغريزة اتصالاً خطيرًا. ويتعاون العقل الواعى والعقل الباطن بنسب مختلفة فى تكييف طباع الأدباء وطوابع آدابهم. والشاعر الحى هو الذى يكون شعره مثال نفسه، وهذا معناه الانسجام التام بين العقل المدرك والعقل الباطن. وقد لا يكون الانسجام تامًا فى جميع الظروف»[١].

وربما كان هذا الموقف من المازنى والعقاد والمازنى خاصة مستلها من رأى هازلت القائل: «إن الشعر لغة الخيال والعاطفة والإرادة[٢]، ومن رأى كولردج، فى موازنة الشاعر بين العاطفة والإرادة[٣]، ومن وصف وردزورث لعملية الإبداع الفنى.

١٠ - الاحتيال على الإبداع:

وعلى الرغم من الإجماع على أن الإلهام عمل غير إرادى، فإن هناك اتفاقًا على إمكانية الاحتيال، والسعى إلى مجيئه بالقيام ببعض الإجراءات.

ولعل أهم الإجراءات وأنجحها «ذكرى العاطفة والتفكير فيها نعنى الذكرى التى تعيد العاطفة، والتفكير الذى يحييها». وقد سبق أن أوردنا هذا القول، وهو لعبد الرحمن شكرى، وهو مستوحى من قول وردزورث بشكل واضح[٤].

وإذا كان الاستيحاء عند وردزورث واضحًا كل الوضوح فى مثل هذا القول، فإن أقوالاً أخرى كثيرة مستوحاة من نفس الموقف لوردزورث أيضًا، وإن تجهت إلى الإيضاح أو الشرح أو التفصيل. كأن يقول شكرى: «إن روح الشاعر مثل آلة الغناء، ولابد أن تتهيأ تهيؤًا خاصًا لكل نغمة من النغمات، فيقصر بعض الأوتار، ويطيل بعضها ويشد وترًا، ويرخى آخر. والشاعر لا يمكنه أن يهيىء روحه ذلك متى شاء، بل لابد من أسباب يتوخاها زمنًا، حتى يساعده الطبع، فتتهيأ نفسه، ثم يوقع عليها ما يشاء وجدانه من الألحان»[٥].

ويقول العقاد: «المختلفون فى أمر (الوحى الفنى) يتفقون فى شىء واحد، وهو أن هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفنى كائنًا ما كان من نظم، أو تلحين، أو تصوير، أو تمثيل. فلا يكون الفنان فى كل حالة على استعداد واحد للابتكار والإجادة. ولكنه يعرف له حالة موفقة هى عنده أوفق من جميع الحالات. وأكبر همّ الفنان أن يستحضر تلك الحالة إن لم تكن

---

(١) الينبوع ج. قضايا الشعر المعاصر ٤٢.
(٢) فصل النقد الإنجليزى ٨٣، ١١٦. Lectures ١٢٣.
(٣) فصل النقد الإنجليزى ١٠٠. سيرة أدبية ٢٥٦. B.L ١٥٢.
(٤) دواوينه ٢٨٨.
(٥) الاعتراف ٨٨. دواوينه ٢٨٧، ٢٨٨.

حاضرة. وهنا يختلف أصحاب الفنون كل مختلف، فى وسائل الاستحضار، حسبما فطروا عليه وتعودوه. فمنهم من يستعين بشرب القهوة، ومنهم من يستعين بالتدخين... ومنهم من يمشى مسافات، أو يتحرى أوقات البكور، أو غيرها من الأوقات. وقد يستعين الواحد بأكثر من وسيلة حسبما يعرض له من غير المزاج. وليس من الضرورى أن يضمن الفنان هذه الحالة متى ضمن الوسيلة.. إذ من خصائص الفنون الأولى أنها لا تتقيد ببرنامج ولا تخضع للنظام الآلى الذى تخضع له الصناعات اليدوية وما شابهها»[1].

ولعل مقارنة هذه الأقوال بأقوال المرصفى[2] فى طرق تهيئة الشاعر نفسه لاستقبال الوحى، والاحتيال عليه عند استعصائه، تؤكد لنا أن الرومانسيين تأثروا بالفكر النقدى الإنجليزى أكثر من تأثرهم بالنقد العربى القديم، والإحيائى.

١١ - الذهن جمرة تتوقد وتخمد:

يقول عبد الحليم حلمى المصرى: «الشاعر فى شعره كالشرق فى أفقه، تشتد حرارته تارة، وتهون طورا»[3] والعبارة على هذه الصورة مبهمة، لا نعرف معناها على وجه التحديد. ولكن قد تفهم أنه يريد أنه أثناء إبداع العمل الفنى الواحد تأتى أوقات عطاء وأوقات فقر. ويمكن أن نخرج بهذا الفهم من وصف عبد الرحمن شكرى للعواطف التى أوردناها فى عنصر الإبداع مد وجزر (رقم ١) وما يعتريها من هياج وسكون، وللذهن وما يعتريه من جود وعقم. ويتفق معه د. محمد حسين هيكل حين يقول: «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقًا خاطفة، تأخذ بالنظر كلما أنارت. ولكنها ما تلبث أن تخبو لتحل محلها الصنعة فى الشعر والتجويد فى النظم»[4]. فإذا كان ذلك كذلك تذكرنا على الفور تمثيل شلى للذهن فى أثناء عملية الخلق الفنى بالجمرة المتقدة التى تتوهج من آن لآخر ثم لا تلبث أن تأخذ فى الخمود[5].

١٢ - الإبداع أسعد الأوقات:

وقال المازنى: «إن الشعر ديوان يقيد فيه أهل العقول الراجحة ما يجيش فى خواطرهم فى أسعد الساعات»[6]. وهو قول عجيب لا نجد مثيلاً له عند غيره من النقاد العرب قدامى

---

(١) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص٣.

(٢) الوسيلة الأدبية ٤٦٨.

(٣) أحمد زكى أبو شادى: أنين ورنين ١٧٢.

(٤) ثورة الأدب ٧١.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٩٠. Defence ١٥٣.

(٦) ديوانه ١١٨.

أو محدثين. ولكنه ترجمة أمينة لقول شلى فى «الذود عن الشعر»[1]. وتتفق معه أقوال كولردج عن العاطفة الشعرية والإحساس الشخصى بالسعادة والسلام الإلـهى[2].

١٣ - شعور الطفولة:

ويقرر العقاد أن الشاعر الحق هو المطبوع على الشعور الجديد أو شعور الطفولة الفنية التى تلازم الشاعر فى حياته من المبدأ إلى النهاية[3].

والمازنى يقول: «فإن كل شاعر فى كل عصر نبيّه وطفله»[4].

وقال أبو شادى: «إن عقل الفنان (العقل الباطن) هو عقل الطفل الكبير»[5].

وقال عبد العزيز عتيق، وهو يثنى على شخصية أبى شادى: «إن أبا شادى رجل اعتيادى لا يروعك صامتاً. ولكنه إذا ما تحدث إليك راعك منه أنه يحيا فى الحياة: بنفس طفل، وقلب شاعر، وفكر فيلسوف»[6].

وكرر نفس القول إبراهيم ناجى فى مقام الثناء على أبى شادى أيضًا فقال: «فإن للشاعر أبى شادى كما للشاعر «دلامار» نظرة إلى الدنيا كنظرة الطفل الحائر»[7].

وهى فكرة مستوحاة من كولردج الذى أعلن أن من سمات العبقريـة التى تميزهـا عن الموهبة، أن يصطحب الشاعر فى نفسه مشاعر الطفولة إلى قوى الرجولة، ويجمع بين إحساس الطفل بالعجب والجدة وبين المظاهر التى جعلت الإنسان يألف ما تحتوى عليه الحياة[8].

١٤ - دور الثقافة:

أما شكرى فيقرر أن الثقافة أمر غاية فى الأهمية لأنها هى التى تشحذ الطباع وتيسر لها تلقى الإلهام، قال: «وإدمان الاطلاع أساس فى الشعر، لأنه هو الذى يهيىء الطبع»[9].

ثم عاد إلى ذلك مع الإفاضة إذ يقول: «والإطلاع شراب روح الشاعر. وفيه ما يوقظ

---

(١) مجلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص٥٤٥، ٥٤٦. أنين ورنين لأبى شادى ١٧٥. الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص١٠٣٥. Defence ١٥٤.

(٢) فصل النقد الإنجليزى ٨١.

(٣) عباس العقاد ناقدًا ٣٥٦. وانظر الخيال د. عاطف جوده نصر ٢٤٨.

(٤) الشعر ٣٩.

(٥) الينبوع ك.

(٦) أنداء الفجر ٩٤.

(٧) أطياف الربيع ل.

(٨) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٧٣. فصل النقد الإنجليزى ٧٩ B.L ٤١.

(٩) دواوينه ٢١٠.

ملكاته ويحركها ويلقح ذهنه. ونفس الشاعر ينبوع، والاطلاع هو الآلة التى يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلى الأماكن العالية. والشاعر فى حاجة إلى محركات وبواعث، والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث، والأديب الذى لا يغرم بالاطلاع كالماء الآسن العطن، الذى لا يحركه محرك... فلا يقصر (الشاعر) همته على درس شيء قيل من شعر أمة من الأمم... وإذا قرأ الشاعر العربى آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة فى معانيه، وفتحت له أبواب التوليد... فإن درسها يوسع عقولنا، ويجدد آمالنا وقوانا، ويهيىء وحى ذكائنا، ويعلن خيالنا، ولكن ينبغى أن لا نكون ناقلين بل ينبغى أن نكون مفكرين باحثين فيها»[1].

ولم يقنع عبد الرحمن شكرى بهذه الأقوال، بل أفاض فى الحديث عن الثقافة، وتناول منها جوانب متعددة، منها الشخصى ومنها العام، ومنها القديم، ومنها الحديث، خاصة أنه نشر مقالاً عن «الشعر والثقافة» فى عددين من مجلة المقتطف[2].

أما الشخصى فقد حكى فيه تجربته الثقافية الخاصة، والجداول المتنوعة التى استقاها منها. وقد عدد هذه الجداول وصنفها ونحن نعيد تصنيفها هنا بشكل أوضح[3]:

١ – الاتصال المباشر بالطبيعة، وخاصة الطبيعة الأوربية، وبالوجه الأخص الطبيعة الإنجليزية التى وجدها تختلف عن الطبيعة المصرية اختلافًا بعيدًا.

٢ – الدراسة النظامية فى جامعة شفيلد للتاريخ والجغرافية والاقتصاد السياسى وعلم السياسة والنظريات السياسية ونظم الحكم.

٣ – الاطلاع على أعمال الكتاب الإنجليز مثل سوينبورن وروزيتى وأوسكار وايلد.

٤ – الاطلاع على أعمال الكتاب غير الإنجليز، الذين نقلت أعمالهم إلى الانجليزية مثل جوته وهينى وشوبنهور.

٥ – الاطلاع على التراث العربى.

وبعد أن ذكر عددًا كبيرًا من الكتاب قال: «لم أستطع أن أحصى فى هذا المقال كل من تأثرت بهم من الشعراء والكتاب والقصصيين والمفكرين والفلاسفة والنقاد من عرب وإفرنج»[4].

---

(١) دواوينه ٣٧٠.

(٢) يونيو ويوليو ١٩٣٩.

(٣) يونيو ١٩٣٩ – ص٣٤، ٣٥، ٤٠ – يوليو ١٩٣٩ – ص١٧٢، ١٧٤.

(٤) يوليو ١٩٣٩ – ص١٧٥.

ثم كشف لنا عن أن ثقافته العربية حمته من الاندفاع وراء الأوهام والمغالاة والتجارب العقيمة عند اطلاعه على الشعر الأوربى، وأن ثقافته الأوربية قللت من مغالاته فى عبث الصناعة، واكسبته شيئًا من العاطفة الفنية، وأن اطلاعه على أعمال بيرون وشلى حبب إليه نشدان الحرية والتطلع إلى المثل العليا[1].

ونصح شكرى بالتوسع فى الثقافة إلى غير حد: «فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث فى الآداب والعلوم. وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحًا، كان أغزر اطلاعًا... فإن الشاعر الكبير - كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتومًا مجهولاً - لابد أن يجدد ذهنه دائمًا بالاطلاع، وأن يحرك به نفسه، وأن ينوع من ذلك الاطلاع. فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى»[2].

وحذر شكرى من الاقتصار فى الثقافة على عصر أدبى واحد أو أديب واحد أو أمة واحدة: «فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب العناصر الأخرى التى عمرت العالم، وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنونًا»[3].

ومن الطبيعى «أن يكون أساس اطلاعنا الأدب العربى. وأما الأدب الأوربى فهو لنا فى المنزلة الثانية. ولا يكون الاطلاع عليه مفيدًا إلا بعد دراسة الأدب العربى فى العصور المختلفة»[4].

ودلل على رأيه فى ضرورة الحصول على الثقافة والتوسع فيها بالتاريخ العربى والعالمى. قال: «شعراء العرب لم يكونوا جهالاً بآداب غيرهم وعلومهم وحضارتهم. فليس كل التربية مدرسية.

... انظر إلى... عَدِىّ بن زيد وتفكيره وعلاقته بالحضارة الفارسية. وانظر إلى رواج العلوم فى أيام الدولة العباسية، وتأثر أبى العتاهية وابن الرومى والمتنبى... بهذه العلوم. فإن هذا التأثير واضح فى أشعارهم كل الوضوح. وإنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل فى الممالك العربية فى العصور الأخيرة»[5].

---

(١) يونيو ١٩٣٩ - ص٣٣.

(٢) دواوينه ٣٧١.

(٣) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(٤) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص٥٤٨.

(٥) دواوينه ٣٧١، ٣٧٢.

ومن ثم اتخذ من الثقافة معيارًا يفرق على أساسه بين الشعراء، ويعيب من كان منهم محدود الثقافة. إذ يقول: «لا أنكر أن فى بعض شعر «بودلير» قوة عظيمة وخيالاً قويًا، ولكنه محدود الثقافة، متشابه الإنتاج، ولا يصف إلا جانبًا واحدًا من جوانب الحياة والنفوس»[1].

ويوجب المازنى على الشاعر أن يطّلع على مجموع الثقافة العربية القديمة دون أن يحدد شيئًا معينًا منها فيقول: «لا يسع من ورد شرعة الأدب وعلم أنه يحتاج إلى مواهب وملكات غير الكد والدأب والاحتيال فى حكاية السلف... ومن تبسط فى شعر الأولين لا ليسرق منه ما يبتنى به بيوتًا كبيوت العنكبوت، ولكن ليستضىء بنوره، ويستعين به على استجلاء غوامض الطبيعة وأسرارها ومعانيها، وليهتدى بنجوم العبقرية فى ظلمة الحياة وحلوكة العيش، وليتعقب بنظره شعاعها المتغلغل إلى ما لم يتمثل فى خاطر، ولم يحلم به حالم»[2].

وعدّد مزايا الكتب فقال: «إنها تُدخل فى متناول الحس، العواطف والمدركات وكل ما له وجود فى العقل، وأنها توقظ الحواس الخامدة والمشاعر الراكدة، وتملأ القلب، وتشعر النفس كل ما تستطيع الطبيعة البشرية احتماله وكل ماله قدرة على تحريكها وابتعاثها، وتدرب المرء على الاستمتاع بتدبر عظمة الجلال والأبد والحق، وأنها تمثل ذلك للإحساس، وتحضره للذهن، وتكشف لنا عن وجوه الألم والحزن والخطأ والإثم، وأنها تعين القلب على تعرف الهول والفزع والسرور واللذة، وتخفق بالوهم على جناح الخيال، وتفتنه بسحر عواطفه وخواطره»[3]، أى أنها أيقظت نفسه، وفتحت عينيه، وألهبت حواسه، وابتعثت مشاعره، وجعلته أشد تأثرًا بالحياة وتحركًا لها واستعدادًا لتلقى مؤثراتها، إضافة إلى ما أوردناه منذ قليل من أنها تعوض عن التجربة الشخصية.

واتخذ من الثقافة مقياسًا نقديًا، فعاب على حافظ إبراهيم الجهل وضحالة الثقافة والكسل العقلى[4].

ودعا العقاد إلى مثل ما دعا إليه المازنى من تعميق الثقافة والاطلاع على آداب الأمم المختلفة[5]، فكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحًا كان أغزر اطلاعًا، لأن الشاعر يحاول

---

(١) المقتطف - يوليو ١٩٣٩ - ص١٧٤ وانظر ١٧٥.
(٢) سعر حافظ ٤.
(٣) قبض الريح: ٩.
(٤) تطور النقد العربى الحديث فى مصر ٣٢٤.
(٥) د. كمال نشأت ٢٦٧.

أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية، وأن يكون شعره تاريخًا للنفوس، ومن ثم فإن عليه أن يجدد ذهنه دائمًا بالاطلاع، وأن ينوع من ذلك الاطلاع[1].

وقد سأل أديب ناشىء العقاد: «هل يكتفى الذى يريد أن يصبح أديبًا بمطالعة كتب العصر الحاضر دون الرجوع إلى الكتب القديمة؟» فأجابه: «فالاكتفاء بالقليل من الأدب جائز كالاكتفاء بالقليل من كل شيء. ولكنه القليل فى الحالتين، ولن يكون شأنه شأن الكثير.... فالاطلاع على ثمرات القرائح اطلاع على ثمرات الحياة. وكلما اتسع النطاق اتسع التعبير وتنوعت الثمرات...»[2].

وعاب العقاد أحمد شوقى بمثل ما عاب المازنى حافظ إبراهيم.

ونجد ما يشبه أقوال جماعة الديوان عند جماعة أبولو، بل عند من سبقهم جميعًا، أعنى خليل مطران. فقد أثنى ثناء مستطابًا على سعة ثقافة أبى شادى والمحدثين من الشعراء. قال: فى مقدمة كتاب «أطياف الربيع»: «وأبو شادى... فى كل قصيدة صورة... وفى هذه الجزئيات إشارات تاريخية ورموز إصطلاحية. وفى هذا كله جملة وتفصيلاً لا يعنيه أن يكون من قرائه من لم يطالع الميثولوجيا، أو لم يتتبع ما نحا به الغربيون نحوها»[3].

ومثل هذا القول نجده عند إبراهيم ناجى[4]. وكذلك دعا أبو شادى الشباب إلى الاطلاع الشخصى[5]، واعتبره من مقومات الشاعر الممتاز لأنه «هو الذى يجمع بين صفتى النضوج والتحرر، وكلتاهما وليدتا المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانيًا، والمرانة ثالثًا»[6]. والسبب أن هذه الأمور تصقل الروح الفنية التى هى طبيعة فطرية[7].

ونجد الدعوة إلى الثقافة عند د. طه حسين ومحمد حسين هيكل، اللذين اتفقا على أن النثر كان أسرع وأشد تطورا من الشعر بسبب ضحالة ثقافة الشعراء وصدهم عن الاطلاع أو «الكسل العقلى»[8] حسبما جاء فى العبارة المعروفة عند د. طه حسين.

(١) رواد التجديد ٦٤.
(٢) يسألونك ٨٠. ردود وحدود ٤٠٦. فصول من النقد عند العقاد ٣١٠ – ٣١٢.
(٣) مقدمة أطياف الربيع ب.
(٤) نفس المرجع د، ى، ك، ل، م، ن.
(٥) مسرح الأدب ٢٠٨. أنداء الفجر ٩. كمال نشأت ٤٤١.
(٦) الينبوع و.
(٧) فوق العباب ز. الينبوع ط.
(٨) طه حسين: حافظ وشوقى ٨. هيكل: ثورة الأدب ٦٢.

وعلى الرغم من كل ذلك فإننا لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدعوة رومانسية خالصة، فهى دعوة موغلة فى القدم فى النقد العربى ويهمنا أن الإحيائيين وجهوا ما يماثلها. فقد أعلن أحمد شوقى فى مقدمة ديوانه أن الشعراء يجب أن يجمعوا فى مسيرهم على درب الشعر بين أزواد ثلاثة، لا وصول بدونها مجتمعة. وكان الثانى منها «أخذ العلوم وتناول التجارب لأن الشعر لا يخرج عن كونه أخبارًا وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب»[1]. ودعا المرصفى إلى حفظ شعر العرب حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها، ومن قل حفظه، أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط ردىء، فالشعر لا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ[2].

وواضح أن المرصفى دعا إلى الاطلاع على الشعر العربى وحده. وأن أحمد شوقى دعا إلى الاطلاع على الأدب والتاريخ العربيين، فإذا توسعنا فى الدلالة أقصى اتساع قلنا: إنه دعا إلى الاطلاع على عامة الثقافة العربية. ولكن الرومانسيين المصريين كانوا يصرون إصرارًا شديدًا على الشعر الإنجليزى أو غيره من أنواع الشعر الأجنبى، ثم يتوسعون إلى ما يشمل الثقافة الأوربية عامة.

ويختلف الدور الذى ينسبه الرومانسيون والإحيائيون للثقافة فالأخيرون يقتصرون على استفادة الشاعر من المعلومات، على حين يتسع الرومانسيون فيرون أنها - إلى جانب ذلك - تغذى عملية الخلق الفنى ذاتها، وفى جميع أطوارها.

وفى هذه الحالة تختفى صورة الإحيائيين، وتبرز صورة الرومانسيين الإنجليز خاصة كولردج وآرنولد. فقد كان كولردج يميل إلى أن الثقافة هى العامل الأهم فى خلق الشاعر المجيد[3]. وشن آرنولد حربًا شعواء على أصحاب الآفاق الضيقة، واتهم زملاءه من الشعراء والنقاد الإنجليز بقصور الثقافة مما سبب ضعفهم وعدم صلاحية أشعارهم للخلود، وفضل عليهم الأدباء الفرنسيين والألمان[4].

* * *

من كل العناصر السابقة نرى أن النقاد الرومانسيين عنوا عناية شديدة بعملية الخلق الفنى، وتناولوا كل الجوانب التى ذهبوا إلى أنها ذات صلة بها، على العكس من الأدباء الإحيائيين الذين لم يتحدثوا عنها إلا عرضًا.

---

(١) الشوقيات ١/١٢.

(٢) الوسيلة الأدبية ٤٦٨، ٤٧٢.

(٣) مجلة المجلة - العدد ١١٨ - أكتوبر ١٩٦٦ - ص ٥٠. فصل النقد الإنجليزى ١٢٤.

(٤) مجلة الثقافة - العددان ٥٥، ٥٦. ألن تيت: دراسات فى النقد ٨٩ - ٩٨.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وواضح أن الجوانب التى تناولوها تنبع من دور العاطفة والإرادة فى عملية الخلق الفنى. فغالوا فى دور العاطفة ورفعوا من شأنها، وجعلوها الأمر الذى يرغم الشاعر على قول الشعر، وأكدوا أنها خفية، تفيض فتلهم، وتغيض فتحرم، دون تدخل من الفنان. ووصفوها بالتوهج والخمود فى العملية الواحدة. واشترطوا ألا تكون كاسحة تغرق فتخرس.

ولكن الممارسة أجبرتهم على الاعتراف بأن الإرادة يمكن أن تحتال على الإلهام فتستدعيه، وأن الشاعر فى أوقات هدوء نفسه يمكن أن يتذكر تجربته فيستعيد ما أحدثت فيه من انفعالات أو مايشابهها بل يمكن للشاعر أن يتخيل تجربة مفعمة بالانفعالات دون أن يمارسها من قبل. وأدى بهم ذلك إلى الاعتراف بأن العقل الباطن والعقل الواعى يشتركان فى خلق العمل الفنى الذى يتصف بالروعة ويستحق الخلود.

ويكشف لنا هذا الاطلاع على آراء النقاد المصريين أن النقاد الأربعة شاركوا فى الحديث عن معظم هذه العناصر، فلم يغب عنا شكرى إلا فى خمسة عناصر يتحدث كثير منها عن دور الإرادة مما يدل على أن شكرى لا يسلم به. وغاب عنا كل من المازنى والعقاد فى أربعة عناصر، أما أبو شادى فغاب فى ثمانية عناصر مما يدل على أنه أقل الأربعة حديثًا عن الخلق الفنى. ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يظهر لنا واضحًا أن العقاد كان أكثرهم إفاضة فى الحديث وتوضيحًا للأفكار، ويليه المازنى.

كما نلاحظ أن المازنى انفرد بالحديث عن العنصر ١٢ الذى يعتبر وقت الخلق الفنى أسعد الأوقات، وأن المازنى والعقاد انفردا بالحديث عن تخيل التجربة (٣)، وأن شكرى والمازنى انفردا بالحديث عن لا إرادية الإبداع (٨) وأن شكرى والعقاد انفردا بالحديث عن ضرورة أن تكون العاطفة غير جامحة وإمكانية الاحتيال على الإبداع (٥ و ١٠).

كما يظهر لنا أن جماعة من النقاد غير هؤلاء الأربعة شاركوا فى الحديث عن عملية الإبداع مثل محمد حسين هيكل وولى الدين يكن وعبد العزيز عتيق. بل انفرد عبد الحليم حلمى المصرى وهيكل بالقول بأن الذهن فى حالة الإبداع تعتريه حالة هياج ثم سكون (١١).

أما عنصر الثقافة فقد تحدث فيه الأربعة، كما تحدث عنه رائد الرومانسية خليل مطران، وغيرهم من الرومانسيين بل من الإحيائيين أيضًا. وعلى الرغم من اتفاق الفريقين فى الحديث عن الثقافة، فإن حديثهما يحتوى على اختلاف شديد بينهم. فالإحيائيون قانعون بالثقافة العربية التى تؤثر فى الإبداع تأثيرًا مباشرًا. والرومانسيون يتوسعون فيها لتصبح عالمية أو غربية، وهدفهم توسيع مدارك الشعراء، وإثراء الفن الشعرى عامة.

كذلك اتفق الإحيائيون والرومانسيون فى الحديث عما يعترى الشاعر من حالات المد

والجزر. والحق أن حديثهم هنا يتفق اتفاقًا تامًا. ولكننا نستطيع أن نعلل ذلك بأنه يصور تجربة عملية تقع لكل فنان مهما كان المذهب الذى يدين به. فلا عجب أن يتفقوا فى الحديث عنه.

وإذا تجاوزنا النقاد المصريين إلى النقاد الإنجليز، وجدنا نقادنا اغترفوا أكثر أفكارهم من وردزورث، الذى التزموا بتصويره لعملية الإبداع ومراحلها المختلفة التزامًا كاملاً. ثم أخذوا عن كولردج موقفه من الإرادة، وضرورة الموازنة بين العملين الإرادى وغير الإرادى. ثم اتفق شكرى والمازنى وعبد الحليم حلمى المصرى وهيكل مع شلى فى قوله عما يعترى الشاعر من حالات المد والجزر، والتوهج والخمود، ولا إرادية الإلهام، مما يجعلنا نقول إن المازنى وشكرى - فى عملية الإبداع - كان أقرب النقاد إلى شلى. ولم يظهر هازلت إلا مرتين، اتفق شكرى والمازنى فى أولاهما معه. فى كون العاطفة هى التى ترغم على نظم الشعر (٧)، واتفق معه المازنى والعقاد وأبو شادى فى ثانيتهما الخاصة بدور الإرادة (٩). أما ماثيو أرنولد فظهـر فى عنصر الثقافة، وهو العنصر الذى أفاض فى الحديث عنه، وعرف به فى النقد الإنجليزى.

٢ - تعريف الشعر

مقدمة

عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه القول الموزون المقفى. وقد لقى هذا التعريف قبولاً عامًّا من الأدباء العرب، وراج بينهم رواجًا كبيرًا، لم ينتقص منه الانتقال إلى مكان دان أو ناء، أو إلى زمان قريب أو بعيد، على الرغم من عدم اكتفاء بعض النقاد به وإضافتهم عناصر أخرى إليه. وكلما مضى الزمن ازداد الأدباء تمسكًا بتعريف قدامة، خاصة فى العصور التى انحط فيها الأدب العربى، وعنى بالظواهر الشكلية، مما أدى إلى غلبة العبث واللعب وما يجلبانه من ظواهر أدبية غثة.

ولم يتغير التعريف فى مطلع العصر الحديث، وإنما التزم الإحيائيون به، وإن شعروا بشىء من الضيق المبهم إزاءه. وإنما جاء التحديد فى هذا التعريف على يد من أعقبهم من الرومانسيين.

ولما كان الشعر فنًّا قوليًا، فقد فطن القدماء منذ العصور القديمة إلى وجود بعض الصلات بين الشعر وغيره من الفنون بعامة، أو بين الشعر وأحد الفنون بخاصة، سواء نظرنا إلى القدماء من النقاد الإغريق أو النقاد العرب، وإن تفاوتوا فى الإفاضة بطبيعة الحال، وفى سداد القول، ووصوله إلى الأحكام العامة الجوهرية.

ونعرض فى هذا الفصل النقاط، التى عالجها نقادنا المصريون، وتأثروا فيها بالنقاد الإنجليز، أو شابهت أقوالهم أقوالهم فى تعريفهم للشعر.

١٥ - التفرقة بين الفنون؟

لما كانت هذه الفنون - على الرغم من ارتباطها - مختلفة، فقد التفت النقاد إلى التفرقة بينها التفاتًا خاصًّا. فأعلن أحمد كامل فى مقاله عن (بلاغة العرب والإفرنج): «أن الشعر هو تصوير ناطق كما أن التصوير شعر صامت»[1]. وقال أبو شادى: «الشعر ليس صناعة بل هو

(١) المقتطف - العدد ٢٤ - مايو ١٩٠٠ - ص٤٠٧.

فن من الفنون وجميع الفنون مواهب. والروح التى خلفها شائعة فى مظاهر الطبيعة التى يستوحيها جميع الفنانين من شعراء وموسيقيين ومصورين ومثالين وغيرهم. ووحدة هذه الروح التى تلمح خلف مرائى الطبيعة والحياة، هى التى تجعل النقاد يصفون التصوير بأنه شعر الأصباغ، والنحت بأنه الشعر الصامت، والشعر بأنه التصوير الناطق، وهلم جرًّا... وما ذلك إلا بسبب المشاركة الروحية بين جميع هذه الفنون»[1].

والقرب واضح بين هذه الأقوال التى شاعت بين أقوال كولردج بأن الموسيقى شعر الأذن، والرسم شعر العين[2]... وإن كان يجب أن نتذكر أن المصدر الأساسى الذى استقى منه النقاد الإنجليز والمصريون جميعًا هو الناقد الألمانى لسنج، فى كتابه المعروف (لاوكون).

١٦ - الشعر والموسيقى:

أعلن المازنى أن الموسيقى أقرب الفنون إلى الشعر، يقول: «هى بطبيعتها أقرب إلى الشعر وأمس به رحمًا، لأن كليهما معوله على الأداة الصوتية، وإن اختلفت اللغتان وتباينت حدود قدرتهما»[3].

وطبيعى أن يتفق معه د. طه حسين، وهو الأديب الذى حرم عالم المرئيات وعاش فى عالم المسموعات، حتى أنه يغلو فيقرر أن «الأدب آخر الأمر فن من الموسيقى»[4].

ويمكن أن نتعرف فى قول المازنى قول هازلت: «الشعر - بتناغم لغته - هو أقرب الفنون إلى الموسيقى»[5].

١٧ - الشعر والتصوير:

فرق المازنى بين الشعر والتصوير تبعًا لقدرة كل منهما على المحاكاة. فالتصوير أقدر على محاكاة المرئى، كما تقع عليه العين، فى رقعة محدودة من الزمان. أما الشعر فأقدر على تصوير هذا المرئى فى تتابع من الأزمنة المتعاقبة، وما يثيره فى النفس من مشاعر. يقول: «ليس من شك فى أن المصور يستطيع أن ينقل لك المنظر كما هو باد لعينيه، وأن يريك على اللوح وبالألوان

---

(١) الينبوع و. أنين ورنين ١٤٥. وانظر حصاد الهشيم ١٠٣، ١٠٤.

(٢) حصاد الهشيم ١١٣، ١٢٠. فصل النقد الإنجليزى ٨٠.

(٣) حصاد الهشيم ١٠٤.

(٤) عبد المنعم تليمة وراضى: النقد العربى ٤٩٥. د. محمد زغلول سلام ٣٦٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٨٨.

ما رأى هو فى الواقع، وأن يضعك بذلك موضعه، وأن يعينك على أن تأخذ فى لحظة واحدة وبنظرة واحدة جملة ما اكتحلت به عينه هو وتفاصيله.. وليست كذلك قدرة الشاعر أو الكاتب، فما يستطيع - مهما بلغ من تمكنه من ناصية اللغة وافتنانه وتصرفه وعلمه ودقته - أن يرسم لك منظرًا كما هو.. فالفرق من هذه الوجهة بين التصوير والشعر هو أن للتصوير لحظة فى الفضاء وللشعر لحظات فى الزمن، أى أن المصور فى مقدوره أن ينقل لك المنظر الذى رآه وراقه كما هو كائن فى الطبيعة، ولكن الشعر لا قبل له بذلك ولا طاقة له عليه.. وإنما يسع الشاعر أن يفضى إليك بوقع هذا المنظر، وبما يثيره فى النفس من الإحساسات والمعانى والذكريات والآمال والمخاوف والخوالج على العموم، بأوسع معانى هذا اللفظ. وعلى العكس من ذلك يسع الشاعر أن يصف لك الحركات المتعاقبة فى الزمن، وأن يحضرها إلى ذهنك، ويمثلها لخاطرك، وذلك مالا سبيل إليه فى التصوير»[1].

ولابد لنا أن نضيف أن الصورة لا تعبر عن سكون، وإنما يختار الرسام جزءا من الحركة ليدل على ما قبلها وما بعدها فإذا الصورة فعلًا تدل على تحرك زمنى مثل تمثال العدّاء اليونانى القديم.

وهذا ما لانجده بوضوح فى نقد الرومانسيين العرب ولا حتى الإنجليز لانشغالهم كما أسلفنا القول بنقد الشعر، من أنه حركة فكر أو معنى إلى حركة عاطفة أو وجدان، الأمر الذى لا يبرز بوضوح وبإلحاح إلا عند الرومانسيين عربًا كانوا أو إنجليزا.

وهذه الأقوال تتفق مع رأى شلى فى أن اللغة أفضل وسيلة للتعبير بسبب مرونتها القائمة على قابليتها للاستخدام بطريقة ينتج عنها تركيبات أكثر تنوعًا، ودقة من التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة[2]. وتتفق مع رأى كولردج الذى يقرر أن الصورة فى الشعر ليست محاكاة للطبيعة، وإنما هى إبداع أو خلق، ولا تدل على العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ[3]، كذلك تتفق مع رأى هازلت الذى قال: «يمكننا أن نقول بدون اعتساف كثير: إن الشعر أكثر شاعرية من التصوير. فالتصوير يعطى الشىء فى نفسه، والشعر يبرز (ما يحيط) به، مهما تكن درجة ارتباطه به. ولكن هذا الأخير داخل فى مملكة

---

(١) حصاد الهشيم ١٠٢ - ١٠٣، ١٠٨، ١١٩.

(٢) فصل النقد الإنجليزى ٨٨. Defence ١٢٥.

(٣) د. نصرت عبد الرحمن ١٢٨. B.L ١٥٣. سيرة أدبية ٢٥٦.

الخيال ثانيًا من حيث علاقتها بالعاطفة نجد التصوير يصور الحادثة، أما الشعر فيصور تطور الحوادث»[1].

١٨ – التسوية بين الشعر والنثر:

ذهب أبو شادى إلى أن الشعر والنثر – فى صميمها – شيء واحد، فقال: «فالشعر فى جوهره شعر، سواء كان نظمًا أو نثرًا قصصًا أو تصويرًا أو خبرًا أو غير ذلك»[2].

ويذكر هذا القول بموقف وردزورث من حيث التسوية بين الشعر والنثر. فقد أجاب عن السؤال: أليس هناك فرق جوهرى بين لغة النثر، ولغة التأليف الشعرى؟ فقال: ليس هناك – ولا ينبغى أن يكون هناك – فرق جوهرى.. ويمكن القول بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهما من مادة واحدة، وأن مشاعرهما من نوع واحد ومتحدة تقريبًا لا تختلف ضرورة حتى فى الدرجة...»[3].

وهذا قول غريب لا يوجد شبيه له – فيما نعتقد – فى تصور النقاد العرب القدماء لأنهم يفرقون تفرقة تامة بين الشعر والنثر، ويعطون كل واحد منهما صورته ومجاله وحدوده، التى تفصل بينهما فصلًا تامًا. ومن ثم نجد أبا هلال العسكرى وهو واحد من كبار النقاد القدماء عندما أراد أن يكتب عنهما سمى كتابه الصناعتين أراد بذلك صناعة الشعر وصناعة النثر. ولا ينفرد وحده بهذه التفرقة بل هى عامة عند النقاد القدماء.

وزاد من صرامة التفرقة بين الشعر والنثر عند العرب نظرتهم إلى القرآن الكريم. فعندما أوحى القرآن إلى محمد ﷺ واستمع إليه الكفار حاروا فى كنهه، وأطلقوا عليه أوصافًا متعددة غير أنها كلها تحاول أن تحط من قيمته. وكان مما وصفوه به أنه شعر. فنفى القرآن ذلك بشدة، ونفى كل صلة بينه وبين الشعر. ولما كان القرآن نثرًا، فإن ذلك جعل المسلمين يستبعدون كل صلة بين النثر والشعر، لاجتماع التفرقة الفنية والتفرقة الدينية فى أذهانهم.

وقد تعاون رأى وردزورث هذا فى التسوية بين الشعر والنثر مع تأثر الرومانسيين العرب بالشعر الإنجليزى نفسه، فدفعهم ذلك إلى تحطيم بعضهم الحواجز بين الشعر والنثر. وأصدر أدباء المهجر الفن الذى سموه «الشعر المنثور» معبرًا عن ذلك التحطيم فى أواخر القرن

---

(١) فصل النقد الإنجليزى ١٨٧. د. محمد زغلول سلام ٤١ – ٤٢. Lectures ١٥.

(٢) الشفق الباكى ١٢٠٠.

(٣) مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨ – ٤٤١. Morley ٨٥٣. فصل النقد الإنجليزى ٩٥.

التاسع عشر. وما لبث هذا النمط الفنى أن انتشر بين أدباء جميع البلاد العربية، ومنها مصر، فى مطالع القرن العشرين، حتى لقد تأثر به بعض الإحيائيين مثل أحمد شوقى الذى أنتج مجموعة من الأعمال وصفها بالشعر المنثور[1].

ومع مرور السنوات تطور فن «الشعر المنثور» إلى فن «قصيدة النثر» فى خمسينات هذا القرن.

١٩ - الشعر تاريخ النفوس:

قال شكرى[2]:

والشعــرُ تــاريــخُ النفــو   سِ وَمَـعْـقِـلٌ لِحـيــاتِهَــا

وفسر ذلك بقوله: «فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية، وأن يكون خلاصة زمنه، وأن يكون شعره تاريخًا للنفوس، ومظهر ما بلغته النفوس فى عصره»[3].

وجاء العقاد بمثل هذا القول فى مقدمة ديوانه حين قال: «لقد كان كلفى بالشعر أولَ العهد وَلَعًا لا أعرف سببه، ولكننى الآن أكلف به معتقدًا أنه شاهد من شواهد نهوض الأمم، ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم فى كل عصر وطور. فهو التاريخ الصحيح الذى لا تكذب أسانيده، وتختلف أرقامه»[4].

وبذلك قال كولردج الذى أخذه عن أرسطو[5]. وأكد هازلت ذلك بإعلانه أن الشعر جزء من تاريخ تطور العقل البشرى[6]. وكان ذلك التصور سببًا فى شيوع فكرة أن الشعر مرآة الحياة.

وربما كان هذا القول قريبًا من قول قدماء العرب: «الشعر ديوان العرب» فقد قصدوا بذلك أن الشعر يحتوى على تاريخ العرب ومعارفهم المختلفة، غير أن العرب كانوا يقصدون أنه يعرض أحداث تاريخهم ويعرض ألوان معرفتهم بالأرض والسماء والنبات والحيوان عرضًا مباشرًا. أما أرسطو ومن تابعه من الرومانسيين من الإنجليز والمصريين فإنهم لم يقصدوا ذلك

---

(١) انظر د. حسين نصار فى مجلة فصول - العدد الأول - المجلد الثالث - ١٩٨٢.

(٢) دواوينه ٣٣٤.

(٣) دواوينه ٣٧١.

(٤) ديوان العقاد ١/ ٨. فصول من النقد عند العقاد ١٥٧. تطور النقد العربى ٣٤٣.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٢٤. B.L ٢٥١.

(٦) فصل النقد الإنجليزى ١١٨. Lectures. ١٤.

وإنما قصدوا أن الشعر يصور المشاعر التى تثور فى نفوس الناس بسبب ما يمر فى حياتهم من أحداث مختلفة، فهو تاريخ النفوس أى تاريخ المشاعر التى مرت بهم حيال أحداث حياتهم.

٢٠ - الشعر والعلم:

كان من الطبيعى لدى الرومانسيين - بعد أن جعلوا الشعر كشفًا وتصوروه باحثًا عن المعرفة والحقيقة - أن يتناولوا الصلات والفروق بين المعرفة الشعرية، والمعرفة العلمية أى بين الشعر والعلم.

قال الزبيدى: إنما آراء المازنى عن الصلة بين الشعر والعلم مجرد تكرار لآراء هيجو وهازلت، يليهما فى الأهمية تأثير كارليل فى كتابه «الأبطال وعبادة البطولة». ويكشف كتاب «الشعر: غاياته ووسائطه» للمازنى عن قدر طيب من الشبه بينه وبين نظرية العقاد عن المعرفة والشعر، ولكن هذا الشبه يرجع إلى تأثر كلا الكاتبين بهازلت[1].

والدارس على حق. فهذا النوع من الدراسة جديد فى الأدب العربى. ولا نعرف أن أحدًا من النقاد الإحيائيين قد أشار إليه على حين تناول جوانب منه المازنى والعقاد وأبو شادى[2]. كما خاض فيه من قبلهم وردزورث وكولردج ولام ودى. كوينسى وشلى[3]، ويضاف إليهم أيضا هازلت. فإذا كنا نفتقد المشابهات فى الجزئيات فإننا نستطيع أن نؤكد التأثر العام وأن خوض النقاد الإنجليز فى هذه الدراسة هو الذى دفع نقادنا إلى الخوض المماثل ومعالجة الموضوع باهتمام وهو لم يكن مثارًا من قبل.

* * *

اختلفت بنقادنا الأربعة الطرق، فلم يجتمعوا فى تناول أى عنصر تناولاً حقيقيًا. وإنما اقتربوا من الاتفاق عندما تناولوا الصلات بين المعرفة الشعرية والمعرفة العلمية، أو بين الشعر والعلم (٢٠) حيث تحدث عن الموضوع ثلاثة منهم.

واتفق شكرى والعقاد فى تصور الشعر تاريخيًا للنفوس، وانفرد المازنى عنهم فى الحديث عن

---

(١) Al-Akkad's Critical Theories ص١٤٨.

(٢) عز الدين الأمين ١٨١، ١٩٣، ١٩٩. تطور النقد العربى ٣٢٤. جماعة أبولو ٢٠٨. الشعر للمازنى ١٩. فوق العباب لأبى شادى س. خلاصة اليومية والشذور ١٧١.

(٣) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص١٠٦٥. وسنة ١٩٣٥ - ص١٣٤١. سنة ١٩٣٦ - ص٩٧٧. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٧، ١٩. د. محمد النويهى: طبيعة الفن ١٦. د. شوكت وعيد: مقومات الشعر العربى ٣٣. فيرثون هول: موجز تاريخ النقد الأدبى ٩٨. Morley ٨٥٥.

وجوه القرب والاختلاف بين الشعر والموسيقى والتصوير، كما اختلف أبو شادى بالحديث عن التفرقة بين الشعر وعامة الفنون (١٥)، وعدم التفرقة بين الشعر والنثر.

وفى هذا المجال ظهر هازلت فى وضوح، وظهر المازنى هو أكثر النقاد أخذًا عنه، فقد اشتركا فى الحديث عن الشعر والموسيقى والتصوير (١٦، ١٧) وحافظ كولردج على بروزه أيضًا، وعلى اقتراب النقاد الأربعة منه وبخاصة أبو شادى فظهر فى التفرقة بين الفنون وفى جعل الشعر تاريخًا للنفوس والتفرقة بين الشعر والعلم (١٥، ١٩، ٢٠). وحافظ المازنى على قربه من شلى فى حديثهما عما بين الشعر والتصوير (١٧).

وتبدو لنا ظاهرتان تستحقان الإشارة إليهما: الأولى إجماع النقاد الإنجليز الرومانسيين على الحديث عن الصلات بين الشعر والعلم. والثانية: أخذ أبى شادى رأى وردزورث الذى لم يفرق فيه بين الشعر والنثر (١٨)، وهو الرأى الذى عارضه فيه كثيرًا كولردج وغيره من النقاد. وإذا كان هذا الرأى غريبًا على النقاد الإنجليز فهو أغرب على النقاد العرب، الذين يفرقون تفرقة صارمة بين الشعر والنثر.

٣ - الدفاع عن الشعر

مقدمــة

من الظواهر التى تلفت النظر فى العصر الحديث عناية الشعراء بجمع دواوينهم وطبعها فى حياتهم، وافتتاح هذه الدواوين بمقدمات تتحدث عن الشعر وتدافع عنه، وتبرر وجوده فى العصر الحديث، وتتنبأ ببقائه فى العصور القادمة. هكذا فعل الإحيائيون مثل البارودى وأحمد شوقى. والرومانسيون بدءًا بخليل مطران. بل لقد قدم بعضهم لأكثر من ديوان واحد. فإن لم يقدم هو عهد إلى صديق بالتقديم. واستشرت الظاهرة حتى ضاق بها أبو شادى وتمنى أن يستطيع العدول عنها. يقول: «بيد أنى أرجو من صميم قلبى أن يحين اليوم الذى يستغنى فيه عن نظير ذلك فى دواوينى المقبلة»[1].

ويذكرنا هذا بما ألف سير فيليب سدنى، وشلى، وماثيو أرنولد وغيرهم فى الدفاع عن الشعر، وبالمقدمات التى كتبها بعض الرومانسيين الإنجليز مثل وردزورث لدواوينهم.

بل اعترف خليل مطران صراحة أن الشعراء العرب فعلوا ذلك متأثرين بالأوربيين قال: «لم توجد تلك المهدات فيما قبل إلا قليلاً ولكنها تتكاثر اليوم على قدر ما يتسع نطاق وقوفنا على المجهودات الفكرية، متأثرًا بطغيان الأدب الفرنجى على أدبنا فيما نتصفح من الكتب الأصلية أو المترجمة»[2].

والنظر فى مقدمة أحمد شوقى الضافية لديوانه يؤكد لنا هذا القول. فقد أقام شوقى دفاعه عن الشعر على أن أمراء العرب وعلماءهم اشتغلوا به، وأنه ديوان حياتهم ومجمع حكمتهم، فلا فرق بين هذه المقدمة وبين الفصول التى خصصها ابن رشيق فى كتابه «العمدة» للدفاع عن الشعر.

بل يمكن القول إن فريقى الرومانسيين الإنجليزى والعربى كانوا يدافعون عن الشعر فى ذاته، أما أحمد شوقى فكان يدافع عن الشعر العربى خاصة. بدليل قوله فى تبرير دفاعه:

---

(١) الينبوع ج.

(٢) أبو شادى: أطياف الربيع ب.

«قدمنا هذا ليعلم به فريق يحتقرون الشعر، وآخرون منا - معشر الشبان - يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء، ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجي بعد ما بين المشرق والمغرب»[1].

٢١ - الإنسان حيوان شعري:

اقتبس المازني قولاً نسبه إلى هازلت فقال: «إن الإنسان حيوان شعري»[2]. ثم عقب بالتصديق علية وكرره وتلاعب بصيغته دون أن يغير مدلوله[3].

ويبدو أن عبد السلام رستم اعتمد في مقاله عن حافظ وشوقي على هذا القول غير أنه توسع فيه. إذ يقول: «روح الشاعرية كامنة في الإنسان والحيوان والطبيعة..»[4].

وحقا عبارة المازني ترجمة أمينة لقول هازلت: «Man is a Poetical animal»[5] وهي غريبة على العقل العربي، لم نر ما يشبهها عند القدماء أو المحدثين.

٢٢ - الشعر ضرورة جسمية:

تحدث المازني عن الشعر فقرر أنه كان في عصور الفطرة الأولى «ضرورة جسمية ذاتية كالطعام»[6].

وذكر العقاد «أن الآداب مطلوبة لمنافعها، بأوسع معاني المنفعة». ثم احترس فقال: «وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها بل هو شغف لدني كاشتهاء الجائع الطعام»[7].

ويذكرنا اعتبار الشعر حاجة طبيعية للإنسان، وتشبيهه في ذلك بالحاجة إلى الطعام، بما ورد عن شلي حين اعتبر الشعر «غريزة فطرية كغريزة الجوع والنوم والكلام والألم»[8].

---

(١) الشوقيات ١/٤.
(٢) الشعر ٤.
(٣) قبض الريح ٢٧.
(٤) المقتطف - الجزء الأول - المجلد ١١٥ - ص٤٩.
(٥) Lectures ٢. فصل النقد الإنجليزي ٨٤، ٨٥.
(٦) ديوانه ١١٥.
(٧) مقدمة الجزء الأول من ديوانه ٨.
(٨) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص١٠٦٥.

وهذه الفكرة جديدة كل الجدة على التفكير العربي فلا شبه لها عند النقاد الإحيائيين أو القدماء لأن أحدًا منهم لم يجعل قول الشعر ضرورة من ضرورات الحياة أو غريزة من غرائز الإنسان.

٢٣ - كل إنسان شاعر:

لذلك شاع الاعتقاد أن كل إنسان شاعر. واقتبس المازني قول هازلت: «فالطفل الذي يستمع إلى أساطير العجائز شاعر. والقروي الذي يرى قوس الغمام فيجعله قَيْدَ عيانه شاعر. والحضري الذي يخرج ليرى موكب الأمير شاعر. والبخيل الذي يقبض كفه على الدرهم شاعر. والرجل الذي يتندى على إخوانه ويتسخى على أصحابه شاعر. وصاحب الملك الذي ينوط آماله بابتسامة، والمستوحش الذي ينقش معبوده بالدم، والرقيق الذي يعبد سيده، والظالم الذي يحسب نفسه إليهاً، والمزهو والطامح والشجاع والجبان والسائل والسلطان والغني والفقير والشاب والشيخ وسائر من خلق الله، ما منهم إلا من يعيش في عالم من نسج الخيال وسرح الأوهام»[1].

ويلم حسين عفيفي أطراف الفكرة المتسعة في قوله: «وما من إنسان إلا وقد وهبته الطبيعقدرًا من الشعر، لأن الشعر طبع في الإنسان، ولكن شاعرية الناس تختلف»[2].

وهذه الأفكار نتيجة حتمية لقول هازلت السابق، ولكن هذا لا يمنع أن تكون وثيقة الصلة بقول شلي: «قديمًا - والإنسان وليد، والوجود بكر - كان كل مؤلف شاعر، وكانت اللغة شعرًا»[3].

وهذا القول قد يكون قريبًا من تصور القدماء للبدو فقد كانوا يعتقدون أن كل بدوي قادر على قول الشعر، غير أن النقاد العرب لم يتصوروا ذلك غريزة من الغرائز كما كان يفعل الرومانسيون.

٢٤ - الشعر لا غنى عنه:

قال العقاد: «فاعلم أن الشعر شيء لا غنى عنه، وأنه باق ما بقيت الحياة»[4].

---

(١) الشعر ٤. Hazlitt: Lectures ص٣.

(٢) الينبوع ١٣٨.

(٣) مقومات الشعر العربي ٣٤. Defence ١٢٣.

(٤) دواوين شكري ٩٩.

ونظم هذا القول شعرًا:

مـادام فى الكـونِ ركنٌ للحيـــاة يُـرَى ففى صحـــائفــه لـلشعــر ديــوانُ[1]

ثم فسره بقوله: «الشعر لا يفنى إلا إذا فنيت بواعثه. وما بواعثـه إلا محاسن الـطبيعة ومخاوفها، وخوالج النفس وأمانيها. فإذا حكمنا بانقضاء هذه البواعث فكأنما حكمنا بانقضاء الإنسان»[2].

ويوافقه أبو شادى حين يقرر: «وقد كان الفن منذ عهود الإنسان الأولى رفيقه فى صورة من الصور، وسيبقى رفيقه ومعينه، متجولا من مثال إلى آخر حسب العوامل الداعية والمؤثرة فيه. وللشعر فى كل هذا نصيبه. ولكن بديهى أن تكون العناية به نسبية، بعد أن انقضى زمن التكسب بالشعر... وليس فى هذا صُدُوفٌ عن الشعر بل ارتفـاع بمستواه عن دَرَك التصنـع والابتذال... فالتاريخ الأدبى يثبت أن الشعر الفنى القوى كان وما يزال وسوف يبقى عميق الأثر، دائم التغلغل فى حياة الشعوب، وإن اعترض نفوذه وسلوكه من لا يفهمونه. ونحن فى تعليقاتنا لا نعنى غير هذا الشعر الحى ولا نحفل بسواه. ونؤمن بأن رسالته أبدية، فلا يمكن أن تستغنى عنه أمة من الأمم أو بيئة من البيئات، حتى ولو صدفت عنه وقتيا»[3].

ولعل هذه الأفكار والأقوال مأخوذة مما قرره وردزورث الذى ذهب فيه إلى أن الشعر خالد خلود القلب الإنسانى[4].

٢٥ - الشعر ليس حلية:

عاب شكرى من سبقه من الشعراء بقوله مؤكدًا أن الشاعر: «كان بالأمس نديم الملوك وحلية فى بيوت الأمراء»[5]. وعاب شكرى من يرون هذا الرأى من الناس جميعًا، فى قوله: «يقولون: إن الشعر ليس من لوازم الحياة. ولو جاز لنا أن نعد الإحساس غير لازم للنفس... لجاز لنا أن نعد الشعر غير لازم للحياة.. ويقولون: إن الشاعر ينبغى أن لا يجعل الشعر مالئًا لحياته، كأن الشعر ليس ضرورة الشاعر ودينه.. فليس الشعر متممًا لحياته بل هو أساسها. هل

---

(١) ديوان العقاد ٤/١.

(٢) ديوان العقاد ١١. فصول من النقد عند العقاد ١٦٠. تطور النقد العربى ٣٤٣.

(٣) فوق العباب ط.

(٤) أنين ورنين لأبى شادى ١٤٥. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩. Morley ٨٥٦.

(٥) دواوينه ٢٨٧.

العطر كمالى متمم للزهر، أم العذوبة كمالية للماء؟ كلا. فإن الزهر يراد لعطره، والماء لعذوبته، والنحل لشهده، والشاعر لشعره»[1].

واتفق معه كل من د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل، قال هيكل يصور موقفه وموقف طه حسين معًا: «يعزو (طه حسين) جمود الشعر إلى أن الشعراء قد جعلوه بعض ما تتزين به حفلات التكريم والتأبين وافتتاح البيوتات المالية وما إلى ذلك مما لا يتصل بالشعر.. وأمثال هذه الأغراض البعيدة كل البعد عن المعانى والصور الشعرية. فصديقى طه على حق فيه»[2].

وهذه الأقوال من أصداء قول هازلت الذى ذهب فيه إلى أن الشعر ليس حلية كمالية سطحية[3]. كما يذكرنا برأى وردزورث فى أن الشعر لم يعد منشد العظماء ومعلم قواعد الذوق الاجتماعى المهذب[4].

ويتأكد عندنا هذا عندما نرجع إلى الإحيائيين فنرى أميرهم يذهب إلى النقيض، فيقول فى مقدمة شوقياته: «على أن الشعر ليس من حاجيات العمران المادى الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه الحياة الدنيا، ولكنه من كماليات العمران الأدبى..»[5]. ولا يقتصر هذا التصور على شوقى بل يمكن القول إنه يعم الأدباء العرب فى جميع العصور منذ تحول الشعراء إلى متكسبين بالشعر يتصلون بالأمراء والكبراء ويمدحونهم وينالون عطاءهم، ويتنافس هؤلاء فى جلب الشعراء إلى قصورهم ليكونوا زينة لهم، ويفتخر كل منهم بمن يرعاه من الشعراء.

٢٦ - تفوق الشعراء:

وشاعت بين الرومانسيين فكرة تفوق الشعراء. قال المازنى: «فلا جرم كل الشاعر أحس الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكًا لخلال الخير وخصال الفضل»[6].

وقال العقاد عن الشاعر: إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس، وخصوصية فى الذوق، تتجلى فى القوة أو الرهافة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائنا ما كان،

---

(١) دواوينه ٣٦٠.
(٢) ثورة الأدب ٦٢، ٦٤، ٧١.
(٣) تطور النقد العربى ٣٦٦.
(٤) فيرنون هول: موجز تاريخ النقد الأدبى ٩٧.
(٥) الشوقيات ١/١١.
(٦) ديوانه ١١٨. قبض الريح ١٥. مقومات الشعر العربى ١٦٨.

وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التي تتشابه في كل شيء كما تتشابه القوالب المصبوبة»[1].

وهي فكرة مأخوذة من قول وردزوورث عن الشاعر إنه: «أكثر إرهافا وحماسة وحنانا عمن عداه»[2]. ومن تمييز كولردج: «الشاعر بالإحساس المرهف والخيال المتوثب والقدرة على التصوير»[3].

٢٧ – نبوة الشعراء:

أدت فكرة تفوق الشعراء وتحليهم بصفات لا يتحلى بها غيرهم من البشر إلى اتفاق الرومانسيين الإنجليز والمصريين على وصف الشعراء بالأنبياء.

حقًا وردت هذه الفكرة في قول واحد، مختصر وسريع، أدلى به أحد الإحيائيين، وهو محمد سعيد، في قوله «للشعراء نبوة في أشعارهم، بها في الخير والشر إلهام»[4]. وواضح أنه عنى بقوله أن النبي يعتمد على الوحي، والشاعر على الإلهام، أي على شيء غيبي فوق قدراتها البشرية.

ومهما يكن من شيء فهذا الربط بين الشعر والنبوة غريب على العقل المسلم، لأنه له من دينه ما يصده عن التفكير فيه، ويمنعه من التعبير عنه. فقد رأينا من قبل المشركين في مكة يتهمون النبي محمدًا ﷺ بأنه شاعر. ولم يكونوا يريدون بهذا الوصف الثناء عليه، بل ذمه ووصمه بالكذب وقول الأوهام الباطلة. فنفى القرآن كل صلة بين النبي والشعر، وشن حربًا لا هوادة فيها على تلك الفكرة. وصار الفكر الإسلامي الخالص، الناشيء في ظل هدى القرآن لا يتصور أية صلة بين الأنبياء والشعراء.

أما الرجل الأوربي، مسيحيًا أو يهوديًا، فقد تلقى صورة الأنبياء عن العهد القديم أي التوراة، وهي تكاد تجعل من كل حكيم من حكماء اليهود نبيًّا، وتربط بين النبي والتنبؤ، أي القدرة على استشفاف الغيب، وكشف الأسرار. وسنرى الرومانسيين يجعلون من كشف الحجب عن الأسرار إحدى وظائف الشعراء. فلا غرابة إذن عندهم من الربط بين الأنبياء والشعراء.

---

(١) شعراء مصر ١٦٣. ساعات بين الكتب ١/ ١٢٤. د. محمود الربيعي ١٦٠. عباس العقاد ناقدًا ٥٥٠. د. محمد زغلول سلام ٢٩٢.

(٢) فيرنون هول: موجز تاريخ النقد الأدبي ٩٧. مقومات الشعر العربي ٣٢. المجلة – العدد ١٧٧ – ص٥١ الثقافة – العدد ١٩٢ – ص١٨، ١٩. الأقاصيص الشعرية ٤٣٤. Morley ٨٥٤.

(٣) مقومات الشعر العربي ٣٣. فصل النقد الإنجليزي ١٢٤.

(٤) كتاب روضة المدارس ١٨٣.

ومن أجل كل هذا احترس بعض الرومانسيين المصريين واكتفى بنقل أقوال النقاد الإنجليز، دون أن يعقب عليها بالرفض أو التأييد.

فعل ذلك المازنى حين نقل أقوال شلى فى قوله: «لقد كان الشعراء فى العصور الأولى التى مرت بهذه الدنيا يسمون تارة مشرعين، وطورًا أنبياء حسب العصور التى ظهروا فيها والأمم التى نبغوا منها. صدق الأولون، فإن الشاعر جامع أبدًا بين هذين فى نفسه، لأنه لا يقتصر على رؤية الحاضر كما هو، ولا يجتزئ باستطلاع القوانين والأنظمة التى ينبغى أن تنزل على حكمها أموره، بل يستشف المستقبل من وراء الحاضر.. والشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهى، ورسل الوحى القدسى، وشراح الحكمة الربانية»[1].

وكذلك كان أبو شادى حين نقل أقوال هازلت فى قوله: «لكن الشاعر الأسمى الذى ينال تبجيلى الأوفى هو النبى الفنان، الذى يعيش لنوعه لا لذاته، فيرتفع بذلك فوق الجميع»[2].

وعندما ترك أبو شادى نقل أقوال غيره من الإنجليز، ولجأ إلى التعبير المباشر، أبدى كثيرًا من الاحتراس أيضًا. قال مثلاً: «هذه النظرة الشعرية هى التى تجعل الناس تتطلع إلى الشاعر كنبى هاد، يفسح أمامهم آفاق الجمال، ويعلمهم روح التسامى والإنسانية فى حياتهم ويرشدهم إلى معانى الحرية والكرامة»[3].

وعبر عن تلك الفكرة شعرًا أيضًا أكثر من مرة. مثال ذلك قوله[4]:

ومـا الشعـر إلا أن يكـون هـدايـةً	فتُـرْفَـع أحـلامٌ ويُنْعَش جـامـدُ
لـه واجبٌ كـالأنـبـيـاء تـطلُّعـا	إلى غـايـة الإنسـانِ إنْ زَلَّ كـائِـدُ

ومن قبل حتراس أيضًا عدول عبد الرحمن شكرى عن الوصل بين الشاعر والنبى، إلى الوصل بينه وبين المتنبىء فى قوله: «كل شاعر عبقرى خليق بأن يدعى متنبئا، أليس هو الذى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس، فتغرى به أهل القسوة والجهل»[5].

---

(١) الشعر ٤. Defence ١٢٤، ١٤٥.

(٢) الشفق الباكى ١٢٠٦.

(٣) أطياف الربيع ١٩٩. وانظر قطرتان ٧.

(٤) الشفق الباكى ٧٨٠. وانظر ص٤٤، ٤٥، ٣٧٥، ٧٠٤، ١٠٤٩، ١٢٠٧. جماعة أبولو ٢١١. د. كمال نشأت ١٨٨. فوق العباب ٩.

(٥) دواوينه ٢٨٧.

وقد علق د. الربيعي على هذا القول بما يربط بينه وبين الرومانسيين بعامة، فقال: «هكذا يرتاد الشاعر الرومانتيكي عالمه الخاص هذا، فيصبح متنبئًا لبني قومه (يسمي العقاد المدرسة الرومانتيكية... مدرسة النبوءة) يرتاد عالم الحقيقة»[1].

ووافقه في التعميم د. شوقي السكري اليماني[2]، الذي رأى أن الرومانسيين - بدون تخصيص أحد - اعتبروا وظيفة الشاعر كوظفة النبي سواء بسواء، كلاهما حباه الله بالنظر البعيد، والفطرة الصادقة، والفهم الصائب لمشاعر قومه وحاجاتهم ومشاكلهم، وكلاهما محل الإعجاب والإجلال والتوقير.

ولم تبق الفكرة حبيسة المجال النقدي وحده بل تجاوزته إلى المجال الشعري، فتتغوها بعض الشعراء الذين لم نعرف لهم جهدا نقديًّا مثل من تناولناهم. والمثال الواضح لذلك قصيدة علي محمود طه التي عنوانها (ميلاد شاعر). فإنها كلها تصلح شاهدة على فكرة الربط بين الشعراء والأنبياء غير أن الأبيات التالية تبرز فيها لفكرة أوضح بروز. قال الشاعر[3]:

هَبَطَ الأرضَ كالشعاعِ السَّنِيِّ ... بعصا ساحرٍ وقلبِ نبيِّ
لمحةٌ من أشعةِ الروحِ حَلَّت ... في تجاليدِ هيكلٍ بشريِّ
ألهَمَتْ أَصْغَرَيْهِ من عالَمِ الحكـ ... ـمةِ والنورِ كلَّ معنًى سَرِيِّ
وحَبَتْهُ البيانَ رِيًّا مِنَ السِّـ ... ـرِّ به للعقولِ أعذبُ رِيِّ
وتَسَاءَلْنَا حيرةً مَلَكٌ جا ... ءِ إلينا في صورةِ الإنسيِّ
مَنْ تُرَى ذلك الوليدُ الذي هَـ ... ـشَّ له الكونُ مِن جمادٍ وحَيِّ
مَنْ تُرَاه؟ فرنَّ صوتٌ هَتُوفٌ ... مِن وراءِ الحياةِ شاجي الدَّوِيِّ
إنَّ ما تشهدونَ ميلادُ شاعِرْ

ونستنبط من كل ذلك أن فكرة نبوة الشعراء وجدت عند أكثر الرومانسيين الإنجليز والمصريين، غير أنها برزت بروزًا لا تحرز فيه عند الإنجليز، وفي تحرز متفاوت عند المصريين. ويبدو أن التأثر الأكبر في المصريين كان لشلي وهازلت، وأن الفكرة استهوت أبا شادي وعلي محمود طه أكثر من غيرهما، وندرت بل انعدمت عند العقاد.

---

(١) في نقد الشعر ١٤٢.
(٢) تطور النقد الأدبي في إنجلترا ص ٤٥.
(٣) ديوان علي محمود طه ١١ - ١٣.

٢٨ - مثالية الشعر:

وكتب عبد الرحمن شكرى مقالاً فى عدد أغسطس ١٩٣٩ من المقتطف[1]. بعنوان «المثل العليا فى الشعر» شرح فيه آراءه فى هذه القضية. فأعلن أن روح البحث، والتقصى، والطموح إلى كشف مغاليق الحياة والخليقة وإلى المثل العليا للحياة، هى الروح الغالبة على المذهب الرومانسي. وعد هذه المثل منبع الخير ووسائل الرقى فى الحياة، وأساس كل حضارة قديمة أو حديثة، وبخاصة أساس نهضة الإحياء التى حدثت فى أوربا بعد العصور الوسطى، والآداب الأوربية الحديثة بالرغم من اختلاف مظاهر مذاهبها.

ثم أعلن شكرى أنه يسعى نحو هذه المثل، والتزم بها فى كثير من قصائده. واعترف صراحة أن ذلك وقع له بتأثير هؤلاء الرومانسيين وغيرهم فيه. قال: «قد تأثرت عند دراسة هؤلاء الأدباء والشعراء بهذه الروح، وأعنى روح الطموح إلى العرفان وكشف خبايا الحياة. والتمست معيناً على ذلك فى كل ناحية من نواحى الآداب، التمسته فى وصف شكسبير وبرونتج للنفوس، وفى وصف النفوس والحياة فى قصص كبار القصصيين، وفى كلمات المفكرين فى كلمات قصيرة. كما التمسته فى الخيال الرومانتيكى الطليق الذى يعبر عن هذه الرح على الطريقة الخيالية الرومانتيكية... وقد ظهر الجانب الأول... فى قصائد عديدة، منها قصائد «الباحث»، و «الأبد فى ساعة»، و «الكونين»... و «المثل الأعلى»[2].

وختم المقال بالعودة إلى الاعتراف قائلاً: «فروح البحث والتقصى.. هى الروح الغالبة على المذهب الرومانتيكى، وهى الروح التى تأثرتها وتأثرت بها. وهى شائعة بمقادير مختلفة فى أكثر ما نظمت»[3].

ولعل العبارة التالية تدل على تأثره بشلى بالذات فى هذه المسألة. قال عنه: «وإنما كان يعجبنى منه طموحه إلى المثل العليا وحبه الحرية وكرهه النفاق»[4].

فالشاعر العظيم عندشكرى لا يكتب لجماعة معينة من الناس، ولا لزمن معين من الأزمان، بل يخاطب العقل البشرى كله والنفس الإنسانية جميعها، وفى كل زمان. قال: «ينبغى للشاعر

---

(١) من ٢٨٤ إلى ٢٩٠. وانظر دواوينه ٣٤٨، ٤٦٠.
(٢) ٢٨٥.
(٣) ٢٩٠.
(٤) المقتطف - يونيو ١٩٣٩ - ص٣٤. ومايو ١٩٣٩ - ص٥٤٨. وانظر الزبيدى ١٧٣.

أن يتذكر – كي يجيء شعره عظيًا – أنه لا يكتب للعامة، ولا لقرية، ولا لأمة، وإنما يكتب للعقل البشرى، ونفس الإنسان، أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر. وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولًا لأمته، المتأثر بحالتها، والمتهيىء بهيئتها»[1].

وعندما نقرأ ذلك ونقرأ قول شلى إن الشعر يعنى بالحقائق العامة لا الفردية ولا المحلية، وتوصيته الشعراء بالتخلص من قيود الزمان والمكان فى تصويرهم للحسن والقبح، نجد التشابه أوضح من أن نؤكد عليه[2].

وهكذا نرى أنه لابد أن يكون الشاعر عند شكرى بعيد النظرة، غير آخذ وراء المظهر، مأخذه نور الحق. وينبغى عليه أن يهمل صغيرات الأمور، وأن يحلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه، وينظر فى أعماق الزمن آخذًا بأطراف ما مضى وما يستقبل، ليجيء شعره أبديا، ويلج إلى صميم النفس، فينزع عنها غطاءها، حتى إذا قذف بأشعاره فى حلق الأبد أساغها[3]، وأن يميز بين معانى الحياة التى تعرفها العامة وأهل الغفلة، وبين معانى الحياة التى يوحى بها إليه الأبد.

وذهب المازنى إلى أن الاعر يصور الأشياء بالمعنى الأوسع، أى فى أروع حالاتها. قال: «الشاعر لا يسعه إلا أن يصور ما «يرى» بالمعنى الأوسع... وربما أخذت عين الشاعر منظرًا فأبدع الخيال تنويقه، وأحسن ما يشاء تفويفه وتزويقه. وأعلم أن رؤية الشيء فى أجل مظاهره، وأسمى مجاليه، وأروع حالاته، هى ما يعبر عنه (بالايديالزم)»[4].

وأعلن العقاد أن التمسك بالمثل العليا هو الذى يرتقى بالشعر. قال: «من الواضح أن التفاهة إنما تغلب على النفس وعلى الشعر لسببين: أحدهما أن أبناء هذا العصر –ولاسيما فى أوربا – فقدوا الإيمان بالمثل العليا، والعقائد الراسخة والفضائل الروحية. وفترت نفوسهم من هذه الناحية فلا يصغون إلى الشاعر الذى يتغنى لهم بهذه المعانى المهجورة، ولا يظنون أن هناك أحدًا يصدقها أو يغتر بدعواها»[5].

وألزم هيكل الشاعر بتصوير الكمال فى كل شيء، قال: «يجب أن تكون غايته تصوير الكمال فى صور تأخذ بمجامع نفس قارئها وسامعها، وتطير بها على أنغام الشعر الموسيقية،

---

(١) دواوينه ٣٦٠.

(٢) الثقافة – العدد ١٩٢ – ص١٨. فصل النقد الإنجليزى ص٩٠.

(٣) دواوينه ٢٨٧.

(٤) حصاد الهشيم ١٩٨.

(٥) عابر سبيل ٦.

لترتفع فوق مستواها، ولتبز نفسها، ولتحس معنى الكمال إحساسًا عميقًا يشعرها بضرورة الدأب للجهاد فى سبيله، وتجعلها إذا قرأت شعرًا يصور لها الكمال فى الحب أو الكمال فى الحرية أو الكمال فى الأمل أو الكمال فى الألم، أو فى أى ما شئت من معان وعواطف وأخيلة أثيرية الحدود دائمة الاتساق والاتساع، شعرت بأن فى الحياة معانى غير هذه المعانى التى يحيا الناس ويجعلونها غاية جدهم ومنتهى أملهم»[1].

ووافقهم أبو شادى فقال: «نفس الشاعر لا تقنع لأول وهلة بما يطوف عليها من روائع الحكم ودقيق المعانى، بل تبحث وتفتش عن أبلغ الأمثال، وتنزع إلى ما وراء المعهود فتخرج للناس سحرًا حلالاً فى أكمل الصور وألطف الأشكال... وليس الشعر فى الحقيقة سوى دور موسيقى جمع أسمى ما تشعر به جوارح الإنسان، من شئون شريفة فى حس نفسى، وضم منازع الكمال»[2].

وقال فى قصيدة «واجب الفن»:

يمثّل (المثل الأعلى) فينقلها　　من عالمٍ مُجْدِب للعالم الهامى[3]

بل ذهب إلى أبعد من ذلك وألزم كل شاعر بفكرة معينة يتمسك بها فى كل شعره. قال: «لا يبلغ الرجل الفنان نضوجه حتى يتعلق (بفكرة) سامية يستوحيها دائمًا، ويترتب على طبعه ومزاجه الشعور بواجب نصرتها والكفاح فى سبيلها والدفاع عنها.. ينبغى أولاً أن نتعلق (بايديال) أو بمثل أعلى نطمح إليه. ثم ينبغى ثانيًا أن نربى الجيل الناشىء على الانتصار لما يعتبره عن يقين (مثله الأعلى) بدلاً من التشدق بمدحه فقط»[4].

واعترف بأن الفضل فى ذلك يعود إلى خليل مطران، لأنه «أقنع شعراء مدرسته بأن على كل منهم رسالة مثالية لابد له من أدائها»[5].

والصلة واضحة بين هذه الأقوال وأقوال الرومانسيين الإنجليز. فقد كان شلى يرى أن الشعر يصور ما هو مثالى، ويعطى صور الكمال فى أمثل صورة[6]. وكان وردزورث يذهب إلى أن الشاعر عندما يتأمل تجربته الفنية يستعيد المشاعر التى عاناها، غير أنه يستعيدها منقاة، أى

---

(١) ثورة الأدب ٧٦.

(٢) قطرة من يراع ٥٣، ٦٩.

(٣) الشفق الباكى ١٧٩. وانظر ٣٢٤.

(٤) مسرح الأدب ١٣٣، ١٣٦. قضايا الشعر المعاصر ٤٢، ١٨٦.

(٥) قضايا الشعر المعاصر ٥٧.

(٦) فصل النقد الإنجليزى ٩١، ٩٢. الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥.

فى صورتها المثالية[1]. وكان كولردج يرى أن الخيال الثانوى يصارع ليرفع التجربة إلى مستوى المثال[2]، ويؤمن إيمانًا قويًّا بالقاعدة التى وضعها أرسطو بأن الشعر فى جوهره مثالى عام يتحاشى كل العوارض، وإذا طرق الأمور الفردية من طبقة أو صفة أو مهنة، فإنما يطرقها ليمثل بها الطائفة العامة، وأن أشخاص الشعر يجب أن يظهروا دائمًا فى ثياب من الصفات المشتركة العامة لا الفردية الخاصة[3].

* * *

وهكذا نرى أن النقاد المصريين وجدوا أنفسهم محتاجين إلى الدفاع عن الشعر، وعن كونه فنًّا خالدًا، سيبقى ما بقى الإنسان حيا، يحمل قلبًا نابضًا، ومشاعر فياضة، أو دفعتهم ثقافتهم الإنجليزية إلى الإحساس بهذه الحاجة. وهى حاجة كان من المحتم أن يحس الإنجليزى بها لأنه كان يعيش فى مجتمع سريع التطور، قطعته الثورة الصناعية عن ماضيه. وغلب عليه النظر العقلى الذى أنكر كل شيء وراءه. أما الشاعر المصرى فلم يكن يعانى هذه الحاجة لأن مجتمعه لم يكن قد لقى من التطور مثلما لقى المجتمع الإنجليزى. وإن يكن قد لقى ظواهر كثيرة تبعد الشعر عن عرشه المكين بظهور أنماط فنية ولية أخرى من جهة، وظهور قضايا عامة يلتف حولها تبعد الشاعر عن* أن يكون مجرد معبر عن وجدان عبقرى، إنه يعبر عن وجدان شعب ومشكلات أمة تسعى إلى حريتها واستقلالها.

وقد وصلت الرغبة فى الدفاع عن الشعر بالنقاد المصريين إلى أفكر غريبة على العقل العربى، مثل القول بأن الإنسان حيوان شعرى، وكل إنسان شاعر، ونبوة الشعراء، وأن الشعر ضرورة جسدية، ومثالية الشعر، لقد قال النقاد العرب القدامى: إن كل عربى قادر على نظم الشعر. هذا صحيح. ولكنهم كانوا يقصدون القدرة اللغوية أو ما يمكن تسميته بالفصاحة. أما الرومانسيون فيقصدون الإحساس الذى يدفع إلى نظم الشعر، عندما يمتلك صاحبه القدرة اللغوية.

ووصلت بهم هذه الرغبة إلى النقيض من آراء الإحيائيين، الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر مظهر كمالى مثلاً، فجعله الرومانسيون غريزة، وأنكروا أن يكون الشعراء زينة من الزينات التى تتجمّل بها قصور الحكام والأثرياء، أو تزدهر بها المحافل والأندية والمناسبات.

---

(١) فصل النقد إنجليزى ٧٧.

(٢) نصرت عبد الرحمن ١٢٦. فصل النقد الإنجليزى ٧٨، ٨٣، ١١٦.

(٣) الثقافة – العدد ١٩٥ – ص١٠٣٣.

وكاد الاتفاق يقع بين النقاد المصريين على مثالية الشعر ونبوة الشاعر، ثم تفرقت بهم السبل فى سائر الأفكار. فاتفق المازنى والعقاد على أن الشعر ضرورة جسمية وعلى تفوق الشعراء (٢٢، ٢٦) والمازنى وأبو شادى على عدم الاستغناء عن الشعر (٢٤). وانضم إليهم من النقاد د. طه حسين ود. هيكل، ومن الشعراء خليل مطران وحسين عفيفى، ومن الكتاب عبد السلام رستم.

والظاهرة الواضحة هنا اكتفاء كثير من النقاد المصريين بنقل أقوال النقاد الإنجليز، دون هضمها أو صياغتها فى عبارات من عندهم كما فعلوا فى الموضوعات الأخرى. وإذا كان الاحتراس هو السبب فى بعض النقاط مثل فكرة نبوة الشعراء (٢٧)، فإن السبب غير واضح فى بعضها الآخر مثل العنصر الذى يقرر أن كل إنسان شاعر (٢٣).

ومازال تأثر المازنى بشلى أكثر من غيره، إذ تبين لنا أنه تأثر به فى أربعة عناصر (٢٢، ٢٣، ٢٧، ٢٨)، على حين لم يتأثر بهازلت إلا فى عنصرين اثنين فقط (٢١، ٢٣).

٤ - عناصر الشعر

مقدمـــة

أعلن عبد الرحمن شكرى فى مقدمة ديوانه «زهر الربيع» ثلاثة عناصر عدها أسس الشعر بقوله: «فالشعر هو كلمات العواطف، والخيال، والذوق السليم»[١].

ويمكن أن نضيف إلى هذه العناصر عنصرًا رابعًا، جاء فى قول آخر لعبد الرحمن شكرى نفسه فى نفس الكتاب، إذ قال: «فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال، والفكر، إيضاحًا لكلمات النفس وتفسيرًا لها»[٢].

من هنا تكون عناصر الشعر الرئيسية عند شكرى أربعة هى العاطفة، والخيال، والذوق، والفكر. وهذا القول لا يدل على الحقيقة بكل الدقة ولا بالاستقصاء الكامل، فذلك لا يجمع عليه النقاد، فبعضهم يحذف الذوق مثلاً، وبعضهم الآخر يضيف إلى ذلك عناصر أخرى لا تقل أهمية عما ذكره شكرى، لذلك نتحدث عنها ليكمل هذا البحث. ولكننا سنتتبع هذه العناصر أولاً كما ذكرها شكرى تنسيقًا للدراسة وإبرازًا للتصور، الذى غلب على النقاد الرومانسيين الذين يدرس هذا البحث آراءهم.

العاطفـــة

ذكر د. عبد العزيز الدسوقى أن من الخصائص التى التقت جماعة الديوان عليها: «التعبير عن الذات». ولعل أصدق تعبير عن هذه الدعوة قول شكرى فى بيت من الشعر، صدّر به ديوانه الأول (ضوء الفجر) الذى صدر سنة ١٩٠٩، وقد اعتبر البيت شعارًا لمدرسة الديوان عند النقاد:

ألا يــا طــائــرَ الـفــردو ... سِ إن الشعــر وِجــدانُ[٣]

---

(١) دواوينه ٢٨٨.

(٢) نفس الموضع.

(٣) جماعة أبولو ٨٦.

ونجد مثل هذا القول عند د. كمال نشأت فهو يقول: «كما قام الرومانسيون الغربيون يشيدون بسلطان القلب والعاطفة أمام سلطان العقل الذى قدسه الكلاسيكيون، قام مجددونا يدعون إلى الوجدان الفردى، والتعبير عن مكنونات قلب الشاعر وعواطفه المتباينة بعيدًا عن الاتجاهات العامة التى أبعدت الشاعر عن التعبير الذاتى»(١).

وعندما نجمع آراء نقادنا الرومانسيين فى العواطف، ووجوب توفر الحرية للشعراء فى التعبير عنها، إظهارًا لفرديته وإبرازًا لشخصيتهم نجدهم يتفقون على أن الشعر تعبير عن خوالج النفس. قال خليل مطران سنة ١٩٠٠: «الكلام خلق للتعبير عما يجول به الخاطر ويضرب له القلب، مما تمثله العين للفهم، وتشخصه الأذن فى الوهم»(٢).

وقال عبد الرحمن شكرى: «حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها»(٣). وقال: «العواطف هى القوة المحركة فى الحياة، وهى للشعر بمكانة النور والنار»(٤). وكان يرى أن المعانى الشعرية» هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه» و «أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب»(٥). والسبب فى ذلك عنده أن «هذه العاطفة الشعرية تفيض ضياءها على كل شىء، حتى على جوانب الحياة المظلمة الكريهة، فتحبوها جمالاً فنيًا»(٦).

ومن ثم كانت العاطفة عند المازنى مجال الشعر. يقول: «الشعر مجاله العوا لا العقل، والإحساس لا الفكر. وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس... ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه أو العاطفة التى أثارته. فربما كان الفكر أصلاً فروعه الإحساس وثماره العواطف، وربما كان فرعًا: أصله الإحساس. فالفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر. أما الفكر لذاته ذلك هو العلم. وعلى هذا أكثر من كتبوا فى الشعر من فحول العلماء والشعراء»(٧).

ومن هنا كان الشاعر عند المازنى هو من يشعر، وكان الشعر وحى الطبيعة ورسالة النفس،

---

(١) أبو شادى ٤٢٢.

(٢) المجلة المصرية - السنة الأولى - العدد الثانى - ١٩٠٠/٦/١٦ - ص ٤٢.

(٣) دواوينه ٢٨٨.

(٤) دواوينه ص ٢١٠ - والاعتراف ص ٣١.

(٥) دواوينه ٣٦٤.

(٦) دواوينه ٢٩٠.

(٧) الشعر ١٩.

يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد، ويفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر، ويريك عيون الندى على خدود الزهر، وافترار ضوء القمر على مكفهر القبور، ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور، وينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر، ويشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل، ويغوص بك فى لجج الفكر[1]، أو مرآة القلب، ومظهر من مظاهر النفس، وصورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش فى صحيفة الذهن[2].

ومن أجل ذلك كله وصف المازنى الشعر بأنه حديث النفس، ووجد القلب، ونجوى الفؤاد[3]، ومرآة القلب، ومظهر النفس[4].

وصرح العقاد[5] بأن الشاعر يعبر عن الخوالج والأحاسيس، ولذلك «ترى فى الديوان ترجمانًا لكل خالجة من خوالج هذه النفس الشاعرة، وأثرًا من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة». وعرفه بأنه «التعبير الجميل عن الشعور الصادق»[6].

وقال العقاد عن مدرسة الديوان التى انتمى إليها وعن نفسه: «من الجائز أن تسمى هذه المدرسة بالمدرسة الإنسانية، لأن المعول فيها على سليقة الإنسان. فهى إذا طالبت الشاعر بشيء فكل ما تطلبه منه أن يكون إنسانًا صادق الشعور صادق التعبير، وليقل بعد ذلك ما يشاء فى كل زمن، وفى كل موضوع (فعبر عن شعورك الإنسانى) هو الشعار الوحيد الذى اتخذته هذه المدرسة فى مذهب التجديد، وهو الشعار الذى اتخذه كاتب هذه السطور. لأنه من دعاة هذه المدرسة منذ ظهورها فى الربع الأول من القرن العشرين»[7].

أما أبو شادى فيقرر أن «الشعر لغة الضمير، وترجمان الفؤاد... فإذا كان الغرض حميدًا.. والقول منبعثًا عن فؤاد يشعر به ويقر بالموافقة على ما فيه.. كان ذلك النظم حائزًا لصفات الشعر من كل الوجوه.. ولو كان الشعر دولة لكان الشعور رئيسها»[8].

---

(١) شعر حافظ ٨، ٩. د. عز الدين الأمين ٢٠٣.

(٢) الشعر ٣٢.

(٣) شعر حافظ ٤. حصاد الهشيم ١٥٧.

(٤) الشعر ٣٢.

(٥) شعراء مصر ٤٩، ١٣٩. دواوين عبد الرحمن شكرى ٩٧. عباس العقاد ناقدًا ٣٢٥، ٣٢٧. العقاد وقضية الشعر ٥٤، ٥٥، ٦٦ – ٦٨. د. عز الدين الأمين ١٩٩، ٢٨٣. د. محمد زغلول سلام ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٥، د. كامل السوافيرى، دراسات فى النقد الأدبى ٩٤.

(٦) وحى الأربعين ٦. الديوان ١٤١.

(٧) دراسات ٣٧ – ٣٨.

(٨) قطرة من يراع ٥٣، ٦٩. الشفق الباكى ٦٤، ٩٤١. مسرح الأدب ٢٧.

فقد كان يراه فلذات القلب، وعرائس الخواطر، أو تعبير الحنان من الحواس والطبيعة[١]، «فالتعبير عن عواطف الشاعر – قبل الاتصال بمشاعر غيره والتأثير فيها – هو أساس الشعر»[٢].

وقال في قصيدة «الشعر العزيز»[٣]:

وتساءلوا: ماالشعرُ؟ قلت: أعَزُّه	لغةُ الجمال وصورةُ الإحساسِ
الشعرُ مرآة النفوس، مَقَامُه	أسمى من التلفيقِ والوسْوَاسِ

وانتقص أبو شادي الشاعر الذي يقاوم فيض عواطفه، يقول: «محال أن يكون الشاعر شاعرًا كاملًا، إذا كان يكبت عواطفه كيفما كانت ويكذب على نفسه وعلى غيره»[٤].

ولم ينفرد هؤلاء النقاد الأربعة بالحديث عن العاطفة، بل يمكن القول: إنه لا يوجد أديب رومانسي لم يتحدث عنها. ولسنا نحاول تتبع هذا الحديث لأنه متشابه مكرر غير أننا نورد أمثلة لمجرد البرهنة على ذلك. يقول فؤاد صروف في مقدمته لديوان (شعري) لمحمود أبي الوفا: «فالشاعر إذ تتملكه صورة ما.. يمهرها بنار شعوره، فتخرج في الكلام الذي يمنحها قوامًا خارجيًا.. اجتمع فيها التفكير عميقًا صافيًا... والشعور متأججًا صادقًا»[٥]. وذكر د. أحمد ضيف أن الشعر تألف من الوجدان والحقيقة والخيال[٦]. وقال د. محمد حسين هيكل: «إنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة يفيض بها القلب، في صيغة متسقة من اللفظ، تخاطب بها النفس، وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة»[٧]. ويقرر عبد الحليم المصري: «الشعر وجدان تحس به»[٨].

ويؤكد الصيرفي أن المدرسة الشعرية الحديثة، أعلنت على الشعر العربي ثورة جميلة، سلاحها الأوتار الحساسة، ونارها العاطفة الصادقة، تملأ الجو ترانيم قدسية، وأنات صادرة من أعماق القلوب. فأول ما تحسه في آثار أبنائها العاطفة الصادقة، والشعلة الخالدة، والنغم

---

(١) أطياف الربيع ١٢٤. الشفق الباكي ٤١. جماعة أبولو ٢٠٧.
(٢) أطياف الربيع ١٩٧.
(٣) أطياف الربيع ١٢٤. الشفق الباكي ٣٨٠، ٣٨١.
(٤) الينبوع ح.
(٥) ٢٠٤.
(٦) بلاغة العرب في الأندلس ١١٠. د. عز الدين الأمين ٣١٩.
(٧) ثورة الأدب ٦٠.
(٨) أبو شادي: أنين ورنين ١٧٢.

الأبدى الصَّدِى، والنظرة العميقة، والسمو عن الانحطاط، فكل منهم إنما يكتب ما يحسه فى نفسه[1].

وأما د. طه حسين فيقول: «فالشعر الجيد يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلاً فطريًا بريئًا من التكلف والمحاولة. فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها، فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا غناء فيه»[2].

والحق أن الحديث عن العاطفة ليس هينًا. ولعلنا نتفق مع أحمد أمين على أنها كلمة لا توجد فى الأدب القديم بمعناها المعروف[3]. ولكن القدماء استخدموا مرادفات لها مثل الشعور والإحساس. وإذا كنا لم نجد المرصفى – ناقد الإحياء – يتحدث عنها، فليس معنى ذلك أن جميع نقاد الإحياء لم يعرفوها أو يذكروها. فلقد قال معاصره محمد سعيد، فى مقال من مقالاته التى نشرها فى مجلة «روضة المدارس» – ابتداء من العدد ١٧ من السنة السابعة (١٨٧٦)، وجمعها فيما بعد فى كتاب سمّاه «ارتياد السعر فى انتقاد الشعر» قال: «إن جميع الفضائل والحكم، وجوامع الكلم، درر ويواقيت معنوية، فى نفوس الأمم، تخرجها قرائح الشعراء، وألسنة الفضلاء، من قرار بحار النفوس إلى العالم المحسوس»[4].

وبعد ذلك شاع الحديث عن العواطف بين الأجيال التالية من الإحيائيين. قال مصطفى صادق الرافعى: «الشعر معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال، فانطبعت فيه معانى الأشياء كما تنطبع الصور فى المرآة»[5]. وقال أحمد محرم «الشعر شعاع الخاطر وعصارة الذهن أو هو خيال النفس وصورة الطبع»[6] وذكر أنه «حركة النفس وحكاية الوجدان»[7].

وهكذا نرى أن الحديث عن العواطف مشترك بين الإحيائيين والرومانسيين، وأن الرومانسيين تلقفوه عن الإحيائيين، بشكل عام دون تدقيق. ذلك أن حديث الإحيائيين مجمل

---

(١) أبو شادى: أطياف الربيع ١٢١ – ١٢٣.
(٢) حافظ وشوقى ١٢٨.
(٣) النقد الأدبى ٢٢/١.
(٤) محمد عبد الغنى حسن: كتاب روضة المدارس ١٨٣. تطور النقد العربى ٣٤.
(٥) ديوانه ٣/٢. تطور النقد العربى ١٣٠.
(٦) ديوانه ٣/١. تطور النقد العربى ١٤٠.
(٧) أنين ورنين ١٧٦.

قاصر، على حين حديث الرومانسيين مفصل دقيق يتردد كثيرًا فى جميع أقوالهم. ومن ثم نرى أن د. محمود الربيعى على حق حين ذهب إلى أن رومانسيينا تأثروا بالرومانسيين الأوربيين فى هذا الاتجاه[1]. ومما هو معروف ومسلم به بين الأدباء أن ثورة الرومانسيين على الكلاسيين إنما كانت للتعبير عن مشاعرهم تعبيرًا حرًا، لا يتغطى بستار العقل، ولا تقيده تقاليد فنية أو أعراف اجتماعية.

وهناك عناصر جزئية يجدر بنا أن نشير إليها إلى جانب ما تحدثنا عنه فى عناصر الإبداع الفنى التى ينبع أكثرها من العاطفة وما نتحدث عنه من عناصر فى الموضوعات الأخرى التى تشارك العاطفة فى العمل الفنى.

٢٩ - الشعر لغة الوجدان:

أعلن أحمد ضيف أن الشعر لغة الوجدان والخيال[2]. وقال عبد السلام رستم: «الشعر هو لغة العاطفة والخيال»[3].

ولا شك أن هذه الجملة مترجمة من قول هازلت:

«Poetry is the language of the imagination and the passions.»[4]

٣٠ - الشعر مرآة الشعور:

قال أبو شادى[5]:

الشعــر مـرآة الشعــور، مقـامــه　　　أسمى من التلفيـق والـوســواس

ولعله شرح العبارة الأولى فى قوله: «فالشاعـر الموهـوب الذى يقـرض الشعر فى شتى الأغراض، إنما يصور الحياة وما خلفها مما ينعكس فى مرآة نفسه»[6].

وقال د. طه حسين كما نقلنا آنفًا: «الشعر الجيد يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة»[7].

---

(١) فى نقد الشعر ١٤٨.

(٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ٤٩. د. عز الدين الأمين ٣١٣.

(٣) المقتطف - الجزء الأول - المجلد ١١٥ - ص ٤٩.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ٨٣. مقومات الشعر العربى ٣٤. Lectures ص ١، ١٢.

(٥) أطياف الربيع ١٢٤.

(٦) فوق العباب ح. وانظر قضايا الشعر المعاصر ٦٦.

(٧) حافظ وشوقى ١٢٨.

وقال أحمد الشايب: «الشعر... مرآة لنفس صاحبه نراها فيه واضحة صريحة»[1].

والتقارب واضح بين هذه الأقوال وقول شلى: «الشعر هو تلك المرآة التى تنعكس عنها شتى الانفعالات النفسية التى يجيش بها الصدر وينماث لها القلب»[2].

٣١ - كل العواطف سواء:

لابد لنا من أن نقرر أن الرومانسيين العرب لم يفضلوا عاطفة على أخرى بل رأوا أن جميع العواطف تستوى أمام التعبير الشعرى. قال شكرى: «ينبغى له (للشاعر) أن يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه. وكل دافع من دوافع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة الكون، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيعة»[3].

وأكمل المازنى الفكرة حين قال يخاطب الكلاسيين: «ليس أقطع فى الدلالة على أنكم لا تفهمون الشعر، ولا تعرفون غاياته وأغراضه من قولكم: إن فلانا ليس فى شعره معان رائعة شريفة... أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه، سواء أكانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره إلا كل جليل من المعانى ورفيع من الأغراض»[4].

وواضح أن هذه الأقوال شديدة الشبه بقول هازلت بل تكاد تكون تردادًا له: إن كل فكرة وعاطفة يعانيها الشاعر فى أعماقه تصلح للتعبير عنها شعرًا[5] أو قول وردزورث: «إن الشاعر يجد موضوعاته فى كل مكان، ويجول حيثما وجد جوًّا من الإحساس يطير فيه بجناحيه»[6].

٣٢ - ما فقد العاطفة ليس شعرا:

اشترط الرومانسيون وجود العاطفة فإذا ما فقدها الشعر أخرجوه عن دائرة الأدب. قال شكرى: «لشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها فى غيره من أصناف الشعر. وسيأتى يوم من

---

(١) التفق الباكى ١١٢٥.
(٢) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص١٠٦٥.
(٣) دواوينه ٢٠٩.
(٤) شعر حافظ ٥. حصاد الهشيم ١٥٨.
(٥) فصل النقد الإنجليزى ٨٤.
(٦) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٩. Morley ٨٥٦.

الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره. فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة»[1]. وقال: «من كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتًا لا حياة له. فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها»[2].

واقتبس المازنى قولاً من «سلجر» يصرح بذلك وأيده. إذ قال: «ينبغى أن يكون كل شىء فيه (فى الشعر) جائشًا بالعمل أو العواطف. ومن هنا كان الشعر الوصفى البحت مستحيلاً، إذا هو اقتصر على الموضوع وخلا من العمل أو العواطف...»[3].

وذكر د. عبد العزز الدسوقى أن العقاد يرى أن «الشرط فى المعنى الشعرى أن يكون إحساسًا وخيالاً، أو فكرًا يخامر النفس بإحساس وخيال»[4]. ويوضح العقاد هذا القول المحمل بقوله: «إن إحساسنا بشىء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى (شعريًا) تهتز له النفس، أو معنى زريًا تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع. وكل شىء فيه شعر، إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور»[5].

وقال أبو شادى: «إن الشعر القوى لابد أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية»[6]. وقال أيضًا: «أى نظم يسمى شعرًا لن يستحق هذه التسمية إذا ما تجرد عن العاطفة فهى العنصر الأساسى الذى يخلق الشعر... وهيهات للشاعر الموهوب أن يسف، مهما كان الدافع إلى قرضه الشعر مادام وليد عاطفة حارة، سواء اقترنت أم لم تقترن بفكرة. وإنما يأتى الإسفاف – حتى من مشاهير الشعراء – حينما ينظمون بدافع غير وجدانى مصطنع».

ووقف د. طه حسين نفس هذا الموقف فأعلن: «فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة.. فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا غناء فيه»[7]. وهو موقف أحمد أمين الذى نجده فى قوله: «ولكن إذا نحن سلمنا بأن ما كان مصدره العواطف أدب، فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يسمى أدبًا؟ والجواب أن هذا صحيح أيضًا، وهو أن

---

(١) دواوينه ٢٠٩. د. كمال نشأت ٢٣٨، ٢٤٣. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.
(٢) دواوينه ٢٨٨.
(٣) الشعر ٢٢. د. عز الدين الأمين ٢١٠. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.
(٤) جماعة أبولو ٩١.
(٥) ديوان عابر سبيل ٤.
(٦) أطياف الربيع ٢٠٠.
(٧) حافظ وشوقى ١٢٩.

ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يسمى أدبًا. فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سمى أدبًا وإلا كان علمًا...»[1].

وتذكرنا هذه الأقوال بثورة الرومانسيين على عقلانية الكلاسيين، واتهامهم بفتور العاطفة أو فقدانها، ومن ثم طرد إنتاجهم من مملكة الأدب. وإن شئنا أمكن التمثيل بكيتس الذى كان يهيب بالشعراء ألا يلقوا بالاً إلى مقاييس الكلاسية البالية وألا يغترفوا إلا من العاطفة ومعين العبقرية الفردية[2].

٣٣ - صدق الشعور:

قد نستعيض عن عبارة عدم تكلف الإحساس بكلمات أخرى رددها الرومانسيون فى مصر وتدل أحيانا على النقيض، مثل صدق الشعور، والذاتية، والفردية، والشخصية. وكلها كلمات راجت عند الشعراء والنقاد الرومانسيين، وتقاربت دلالاتها أو آلت آخر الأمر إلى مدلول عام واحد.

بدأ ذلك مبكرًا عند رائدهم الذى وصف أبو شادى موقفه بقوله: «جاء مطران بمذهب الحرية الفنية الصحيحة، التى تحترم شخصية الفنان واستقلال الفن عن الصناعة والبهارج والأناقة الزخرفية وكل ما يفرض العبودية على الفن والفنان من ألفاظ وقيود اتباعية، لا يحتمها الجمال المطبوع وأصالة الفن.. دعم مطران وحدة القصيدة، وشخصية الفنان، وعزز رسالته كما تدعم الديمقراطية حقوق الإنسان، وفتح له باب الحياة على مصراعيه كما أفسح له آفاق الخيال»[3].

وقد رأينا شكرى فى عنصر الشعر ليس حلية (٢٥) يعيب على الشاعر أن ينظم حسب الطلب كأنه آلة نظم[4].

واتخذ من صدق العاطفة مقياسًا لجودة الشعر بعامة، أو جودة شعر شاعر من الشعراء. فقد فضل شعر الأوائل على من أتى بعدهم بسبب هذا الصدق العاطفى. وما أدى إليه غيابه من عيوب فى الشعر. وقال فى مقدمة ديوان «زهر الربيع»: «فعظم الشاعر فى عظم إحساسه بالحياة، وفى صدق السريرة، الذى هو سبب إحساسه بالحياة»[5].

(١) النقد الأدبى ٢٥. وانظر ٢٣.

(٢) د. محمد غنيمى هلال -الرومانتيكية والسيريالية-مجلة الرسالة-العدد١٦- الصادر فى يوليو١٩٥٥-ص١٨.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٥٧.

(٤) دواوينه ٢٨٨.

(٥) دواوينه ٢٨٧.

وقال: «شعر الأمة مرآة حياتها فإذا كانت نفوس أفرادها كبيرة، كان شعرها شديد التأثير وصادق العاطفة، وإذا كانت نفوس أفرادها حقيرة، كان شعرها ألفاظًا مرصوفة ميتة، ليس فيها عاطفة»[1].

وعنى المازنى بكل أنواع الصدق عناية فائقة، سواء صدق الإحساس أو صدق التعبير أو الصدق الفنى أو الصدق الخلقى، وبالجوانب المتعددة التى يضمها كل منها. وتتبع تلك الجوانب، ليس هدفنا الأساسى فى هذا البحث وحسبنا أن نتناول طرفًا منها يكشف عما وراءه.

كان الشعر عند المازنى «صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويُطِيفُ بها ويجرى حولها»[2]. وكان الصدق عنده أول واجبات الشاعر، قال: «إن الصدق فى العبارة عن الإحساس أو الرأى أول ما ينبغى على الشاعر، ولو كان فى ذلك عدو الناس جميعًا. فإنه يجب أن يكون المرء مقتنعًا بالرأى إذا أراد أن يقنع غيره به»[3]. وأثنى على الشاعر بأن شعره هذا دليل الأصالة والشرف[4]، وأنه يبعده عن التصنع[5]، وأنه أبلغ فى التأثير[6] واتخذ منه مقياسًا لا يخطىء القلب فيه[7]، وعلى أساسه مدح أو عاب من نقدهم من الشعراء، مثل حافظ إبراهيم وأحمد شوقى، وغيرهما ممن كتب عنهم.

وكانت خلاصة هذه الأفكار وما يتعلق بها عنده أنه يرى أن الشعر الحق هو الذى يكشف عن شخصية شاعره، قال يخاطب الإحيائيين: «أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه؟[8]».

ويكاد يتفق العقاد مع المازنى اتفاقًا تامًا. فقد عرف الصدق بأنه مطابقة الواقع الذى ندركه بوعى القريحة والخيال[9]. واعتبره جوهر الجمال، وأس البلاغة، وقوام الذوق السليم[10]. وذهب إلى أن الشعر الصادق يحرك من القراء مثل ما حرك من نفوس الشعراء أما شعر

---

(١) دواوينه ٢١٠.
(٢) مقدمة ديوان العقاد ٤/١.
(٣) شعر حافظ ٦٠.
(٤) نفس المرجع ٦. مقومات الشعر العربى ١٦٨.
(٥) حصاد الهشيم ١٩٧.
(٦) ديوانه ١١٧.
(٧) ديوانه ١١٦.
(٨) شعر حافظ ٥.
(٩) حياة قلم ٣٨٦.
(١٠) ساعات بين الكتب ٤٣.

الصناعة فلا يجاوز ألسنة القراء أو آذانهم[١].

واتخذ منه العقاد كما فعل المازنى مقياسًا للذاتية والشخصية، مما كان يستلزمه فى الشعر، ومن ثم مقياسا للتجديد والنقد والحكم على الشعراء، بل دافعًا للكتابة عمن أعجب بهم مثل ابن الرومى. الذى أعجب به جميع الرومانسيين، وخاصة جماعة الديوان[٢].

وأفاض أبو شادى إفاضة زملائه فى الحديث عن الصدق وشخصية الفنان. فقد أعلن أن الصدق ضرورى فى الأدب مثله فى كل عمل[٣]، وأن كل أدب يجب أن يكون صادرًا عن إيمان وعقيدة وعاطفة حارة، فلا خير فى أدب ليس صورة من نفس صاحبه تفكيرًا وعاطفة. ولا جدوى من الأدب المصنوع إن صح أن يسمى أدبًا[٤]. ولم يتوقع من أى أديب إلا أن يكون صادق الشعور والتعبير[٥] وذكر أن الشعر الصادق يقدر على الإقناع والتأثير والبقاء[٦]، فالأدب الحى القوى هو المستمد من شخصيات حية قوية بغض النظر عن المذهب الذى يعتنقه الشاعر[٧]. واتخذ من الصدق مقياسًا لمنزلة الشاعر[٨].

وذكر السحرتى[٩] أن التقليديين والمحافظين والحفريين وجهوا سهامهم إلى أبى شادى وغيره لأنهم ينادون بالشخصية فى الأدب وبالطلاقة والحرية، وتنبأ بأن الناس سوف يتجاوبون مع شعر المجددين لأنه الشعر الطبيعى القائم على العاطفة الشعرية والتأثر الصادق.

ولا يقتصر الأمر على هؤلاء فقد نادى غيرهم بالصدق وأثنوا عليه واشترطوه منهم د. طه حسين، ود. زكى مبارك، وأحمد أمين، وأحمد حسن الزيات[١٠].

والصدق عماد الرومانسية الغربية[١١]، على أساسه أشادت بشعر الأقدمين، وهاجمت شعر الكلاسيين، ونادت بمذهبها الجديد.

---

(١) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٦.
(٢) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٥.
(٣) مسرح الأدب ٢٩. قطرتان ٦.
(٤) مسرح الأدب ٢٨.
(٥) الينبوع د. قضايا الشعر المعاصر ٩، ١٠، ٥٧، ١٨٦.
(٦) مسرح الأدب ٢٨، ٢٩.
(٧) قطرتان ٩. خفاجى: رائد الشعر الحديث ١٥٣/١.
(٨) خفاجى رائد الشعر الحديث ١٧٢/١.
(٩) أنداء الفجر ٨٦. وانظر ٩١.
(١٠) النقد الأدبى ٩٤، ٢٦٤. فى أصول الأدب ١٧٣. د. عز الدين الأمين ٢٤٢، ٣٠٠.
(١١) المجلة - العدد ٣٢ - الصادر فى أغسطس ١٩٥٩ - ص ٧٩. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ٩٠، ١٠٧.

وقد رأى «دافيد سماح» أن من الأمور التى لا تحتاج إلى إعلان تأثر العقاد - فى إلحاحه فى الحديث عن شخصية الشعراء - بموروث رومانسيّى الغرب العظماء فيمن تأثر بهم[1] ثم أضاف إلى ذلك أن المقومات الأساسية للشخصية عند العقاد هى المزاج الشخصى والخصائص الموروثة من طبيعية وعرقية. وتنطلق هذه النظرة من اعتقاد العقاد بأن أعمال الإنسان وأفكاره موروثة بالمولد لا يكتسبها أثناء حياته، وأنها تبقى دون تغير طول حياته. وهذا الموقف متأثر بموقف «هازلت» الذى كان العقاد يعتبره سيد مدرسة ذوى الثقافة الإنجليزية من الكتاب المصريين المحدثين[2]. وحدد «سماح» مقالتين معينتين لهازلت وأعلن أن كثيرًا من الأقوال التى أدلى بها العقاد عن الشخصية الفنية يعود إلى ما ورد بهاتين المقالتين، والمقالتان هما The Knowledge of Character و Personal Character. وأفاض فى البرهنة على رأيه بما يقنع القارئ كل الاقتناع. ومن الطبيعى أن ذلك القول ينطبق على سائر نقادنا الرومانسيين لاتفاقهم مع العقاد فى المعالم الرئيسية من حيث النظر إلى الشخصية الشعرية، مع تفاوت فى التأثر، للتفاوت الواضح عندهم فى مدى الحديث عن الشخصية واتخاذها أساسًا للتأليف كما فعل العقاد فى عبقرياته وفى الأعلام الذين كتب عنهم مما يدل دلالة واضحة على اهتمام خاص وبشكل مكبر بالشخصية وخصائصها قبل الاهتمام بأى شىء آخر.

ويؤكد لنا ذلك الزبيدى[3] الذى أعلن أن المازنى والعقاد كانا فى آرائهما عن الصدق والشخصية واقعين تحت تأثير محاضرتين لهازلت هما «On Poetry in General» و «On Dryden and Pope» ومقالتى كارليل «The state of German Literature» و «Burns» بل وكتابه الشهير «البطولة وعبادة الأبطال».

٣٤ - تصوير الشىء كما يحس به:

اتفق الرومانسيون على أن الشاعر لايصور شيئًا كما هو فى الخارج بل كما يحس به.

ويقرر شكرى: «الوصف.. لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشىء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان... وهذا يوضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما يرى لا لسبب آخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكى. فوصف الأشياء

---

(١) Semah: Four Egyptian Littarary Critics ص ١٥.

(٢) سماح ٢٧، ٣٩. وأشار إلى أن سير هاملتون جب Sir Hamilton Gibb كان أول من أعلن الصلة بين العقاد وهازلت فى سنة ١٩٢٩.

(٣) ١٤٧.

ليس بشعر إذا لم يكن مقرونًا بعواطف الإنسان وخواطره، وذكره وأمانيه، وصلات نفسه»[1].

وقال المازنى: «الشاعر لا يصور الشيء كما هو، ولكن كما يبدو له: «ولا يرسم منه هيكل العريان بل يخلع عليه من حلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس»[2].

وقال العقاد عما سماه شعر الشخصية: «هو كلام الشاعر الذى يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره»[3].

وقال أبو شادى: «فالشاعر الموهوب الذى يقرض الشعر فى شتى الأغراض إنما يصور الحياة وما خلفها مما ينعكس فى مرآة نفسه»[4].

وقد عقب الزبيدى[5] وسماح[6] على هذه الأقوال بأن الكتاب الثلاثة فيما يبدو كانـوا يتابعون فيها كولردج وهازلت. وله حق فقد رأينا هازلت يعلن ذلك فعلاً[7].

٣٥ - الإعجاب بالقدماء:

أجمع الرومانسيون على الإعجاب بشعر الأقدمين والحط من قيمة شعر من خلفهم، وعللوا ذلك بصدق العاطفة عند الأولين دون الآخرين.

قال شكرى: «إذا نظرت فى الشعر العربى، وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم. والسبب فى ذلك أن النفوس كانت كبيرة والعواطف قوية. لم يتلقها بعد الترف والضعف وغير ذلك من الصفات التى تطرقت إلى الأمة، فى عهد الدولـة العباسية وما بعدها من العصور التى أولع فيها الشعراء بالعبث. والمغالطة، والمغالاة الكاذبة، والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة»[8].

ونجد الفكرة نفسها عند ولى الدين يكن الذى قال: «لما نطق الأقدمون بالشعر نطقوا به أحسن منا. هم استخلصوا كلامهم من أمالى الأنفس والأعين... ثم أخذ المخضرمون والمولدون

---

(١) دواوينه ٣٦٣.
(٢) الشعر ٧، ٢٢. مقومات الشعر العربى ٤١. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.
(٣) شعراء مصر ١٦٣. مراجعات ٧٥.
(٤) فوق العباب ح.
(٥) ١٧٦.
(٦) Four Egyptian Literary Critics ص ٨.
(٧) فصل النقد الإنجليزى ٨٧. Lectures ٣٦.
(٨) دواوينه ٢١٠. مجلة الثقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥.

يهذبون الشعر ويضيقون مسالكه.. ثم أتت طائفة من أدعياء الشعر أدخلت فيه الصناعات اللفظية كالجناس والتورية وما لا يستحيل بالانعكاس والطى والنشر وغير ذلك، حتى أصبح الشعر وقد أدرك عصرنا كالمخلاة..»[1].

ونجد هذه الفكرة عند المازنى[2] غير أنه يعممها على البشرية كلها. فيرى أن الإنسان فى العصور الأولى، أيام كان يأوى إلى الكهوف، كان لا يقول الشعر إلا ترفيها عن أعصابه. ثم لم يلبث الشاعر أن أحس فرق ما بينه وبين سائر الناس، وأنهم يلتذون كلامه، فتحول نظم الشعر عنده إلى عمل يزاول ويعالج ويتعهد بالتهذيب والتنقيح والتجويد.

ويتفق العقاد مع ولى الدين يكن اتفاقًا شبه كامل حين يقول: «لقد ضاع الشعر العربى بين قوم صرفوه فى تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه فى تزويق المعانى. فما كان شعرًا بالمعنى الحقيقى إلا فى أيام الجاهليين والمخضرمين على ضيق دائرة المعانى عندهم»[3].

وواضح أن هذه الفكرة تعريب لفكرة وردزورث[4] بأن الرعيل الأول من شعراء مختلف الأمم كتبوا شعرهم بعاطفة فياضة، ثم خلفهم شعراء فقدوا هذه العاطفة فقلدوا لغة الأولين للتعبير عن مشاعر لم يجربوها، فاضطروا إلى التكلف والتصنع.

ولكننا لا نستطيع أن نقول إن هذه الفكرة إنجليزية خالصة لأن الشعراء والنقاد العرب كانت لديهم نفس الفكرة فآمنوا فى جميع عصور الحضارة العربية بأن شعراء الجاهلية يمثلون قمة عالية على الرغم من مخالفتهم الدينية للمسلمين. فإن أكثر النقاد استطاع أن يبعد عن فكره الدينى ويحكم عليهم حكمًا أدبيا، ومن لم يستطع أن يبعد ذمهم دينيا وخلقيا ولكنه لم يستطع إلا أن يعجب بهم أدبيًا. ولذلك قيل إن الرسول ﷺ قال: «امرؤ القيس حامل لواء الشعراء فى النار». ولذلك لا نستطيع أن نقول إن النقاد المصريين كانوا فى هذه الفكرة متأثرين بالنقاد الإنجليز وحدهم.

٣٦ - التعبير عن الجماعة:

اتفق كثير من الرومانسيين على أن الشعر يتجاوز الفرد إلى الجماعة، نعنى لا يقتصر على

---

(١) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص١٨.

(٢) ديوانه ١١٥. مقومات الشعر العربى ٤٠.

(٣) خلاصة اليومية والشذور ١٦٧. فى نقد الشعر ١٧١.

(٤) مجلة الثقافة - العدد ١٩١ - ص٨. فصل النقد الإنجليزى ٩٦. فى نقد الشعر ١٤٠. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ٩١. محمد خلف الله: من الوجهة النفسية. Morley ٨٦١.

عواطف الشاعر وحده، بل يضم إليها التعبير عن عواطف أمته، بل قد يرتفع إلى الإنسانية جميعها، قال المازنى والعقاد عن المذهب الأدبى الجديد الذى دعوا إليه: «أقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنسانى مصرى عربى: إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصًا من تقليد الصناعة المشوهة. ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصرى لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية. وعربى لأن لغته العربية. فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت»[1].

والشاعر العظيم عند شكرى لا يكتب لجماعة معينة من الناس، ولا لمدة معينة من الزمان، بل يخاطب العقل البشرى كله والنفس الإنسانية جميعها وفى كل زمان. قال: «ينبغى للشاعر أن يتذكر - كى يجىء شعره عظيمًا - أنه لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة، وإنما يكتب للعقل البشرى ونفس الإنسان. أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر. وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولاً لأمته، المتأثر بحالتها، والمتهيىء ببيئتها»[2].

وعندما أثنى المازنى على شعر عبد الرحمن شكرى كان حسه الإنسانى من الأمور التى أشاد بها. قال: «أما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية، ولا يصوبه إلى أعمق من قلبها، ذلك دأبه ووكده»[3].

وقال العقاد فى مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى: «إن كان للأمة جهاز عصبى، فإن الشاعر العبقرى أدق هذه الأعصاب نسجًا، وأسرعها للمس تنبهًا، ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المفرطة فى الإحساس»[4].

وعاد العقاد إلى الحديث عن فضل المدرسة الأدبية الجديدة. فقال: «إنما المطلوب أن يكون (الشاعر) إنسانًا يشعر بقومه وبالدنيا وبالأرض والسماء.. فمدرسة الشعر المصرى بعد شوقى تعنى بالإنسان، ولا تفهم (القومية) فى الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، وهى تلقى بالها كله إلى شعور الإنسان فى جميع الطبقات»[5].

ونجد عند أبى شادى العديد من الإيماءات السريعة، التى يمكن أن نفهم منها أنه يتفق مع

---

(١) الديوان ٤.

(٢) دواوينه ٣٦٠.

(٣) شعر حافظ ٨.

(٤) ٢١. وانظر ردود وحدود ٧٢، ٧٣.

(٥) شعراء مصر ١٩٤ - ١٩٦.

العقاد، مثل قوله: «الشعر العالى يتطلب... التطلع الإنسانى البعيد»[١]. وعندما أراد محمد عبد الغفور أن يثنى عليه أشاد «بإنسانيته العميقة» وبأنه «فى شعره لا يخاطب جيله وحده بل يخاطب أجيالاً لم توجد بعد ويخاطب الغيب والمجهول... وإنما تجد روحًا... تستلهم الوجود بأسره كما تستلهم ملكاتها الذاتية»[٢]. كما وصف السحرتى شخصيته بأنها «شخصية بدأت مرحلتها الفنية مدفوعة بعاطفة الحب الفردى والحب القومى، وأخذت تتطور إلى العاطفة الإنسانية العامة»[٣].

وقال د. طه حسين عن الشاعر الحق: «إنما هو الذى يصور عواطف الجماعة التى يعيش فيها. فتعجب هذه الجماعة بشعره، لأنها تجد فيه ما يعبر عن عواطفها»[٤]. وقال الصيرفى عن شعراء المدرسة الحديثة: «فكل شاعر من شعراء هذه المدرسة إنما يكتب ما يحسه فى نفسه، وما يشعر أنه يعبر عما فى نفوس الناس. فإن جميع النفوس تشترك عامة فى رغبات وأمانى وأحاسيس قد لا يستطيع الكثيرون التعبير عنها، فيجىء الشاعر العبقرى الذى لا ينظر إلى المادة فتحجب عن عينه أسرار النفوس، يجىء بريشته فيرسم تلك النفوس ويعبر عما يجيش فيها»[٥]. وقال د. أحمد ضيف: «الأدب الذى يعبر عن كل نفس، وفى كل زمن، هو الممتع الخالد، لأنه يجد عند كل إنسان أذنًا واعية، وينزل من كل نفس، ويصح أن يقبله كل فكر، ولا يثقل على الطبائع»[٦].

واللافت للنظر أن يتفق معهما أديب اشتراكى، هو سلامة موسى الذى قال: «النزعة الإنسانية هى الشىء الخالد فى الأدب، إذا كان ثم خلود فى هذا العالم... ذلك أنه قد توجد ظروف تدعو الأديب إلى أن يحارب ملكًا سافلاً أو عقيدة فاسدة أو طبقة طاغية... وقد يزول السبب الذى كتب وألف من أجله، فتزول قيمة ما كتب وألف لأن الغاية قد تحققت. ولكن تبقى بعد كل هذا النزعة الإنسانية فى الأديب لأن حرفة الأدب وعنوانه وهدفه وموضوعه إنسانى»[٧].

---

(١) فوق العباب د - السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر فى ١٩٢٧/٤/٣٠ ص١١. المقتطف - يناير ١٩٥١ - ص١٠٨، ١٠٩. قضايا الشعر المعاصر ١٩٩. الشفق الباكى ٢٠، ٣٨٠، ١٢٠٧، ١٢٠٨. محمد عبد المنعم خفاجى: رائد الشعر الحديث ١/ ١٥٤ مسرح الأدب ١٧١.

(٢) أنداء الفجر٩.

(٣) أنداء الفجر ٩١.

(٤) حديث الأربعاء ٢/٥٢. د. عز الدين الأمين ٢٥٣.

(٥) أبو شادى: أطياف الربيع ١٢٣. وانظر ص١٥٨.

(٦) مقدمه لدراسة بلاغة العرب ٣٢، ٣٤، ٣٧. د. عز الدين الأمين ٣١٠.

(٧) الأدب للشعب ١٢، ١٣.

وتقترب هذه الأقوال خاصة ما قاله العقاد والصيرفى وضيف من أفكار وردزورث فى قوله: «إن الشاعر إنما يتميز عن بقية الناس بسرعة تفكيره، وإحساسه بلا تنبيه عاجل مباشر، وبقدرة أكبر على التعبير عن الأفكار والأحاسيس. هذه الوجدانات والأفكار هى الوجدانات والأفكار العامة عند الناس، وهى لا شك تتصل بعواطفنا الروحية، وحسوسنا (هكذا) الحيوانية، وبما يسببها ويثيرها... هذه وما شابهها هى الموضوعات والأحاسيس التى يصفها الشاعر، وهى بعينها أحاسيس بقية الناس وما يهمهم ويعنيهم. إن الشاعر يفكر ويحس بروح الوجدانات الإنسانية.. إن الشعراء لا يكتبون للشعراء فحسب، ولكن للناس»[1].

ويتفق هذا الموقف منهم مع موقف الرومانسيين الإنجليز الذين وصفهم د. الربيعى[2] بأنهم لم ينفصلوا عن مجتمعهم ليعيشوا فى أبراج عاجية مثل أصحاب مذهب الفن للفن، بل كانوا أصحاب قضايا اجتماعية وسياسية، كما كانوا لسان إنسان العصر المتحرر، وكانوا يحلمون بمجتمع متحرر نواته هذا الفرد المتحرر. ولم يكن اهتمامهم بالمشكلات الاجتماعية والسياسية التى ماج بها عصرهم مسألة ثانوية، ولكنه كان جزءا أساسيًا من التجربة الشعورية لديهم.

ويمكن أن نورد القول التالى من أقوال وردزورث لتأكيد ما قاله د. الربيعى: «إن الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية، يحمل معه أينما سار تعاطفًا وحبًا. وعلى الرغم من فرق الأرض والجو، ومن فروق اللغة والعوائد، والقوانين والتقاليد، وعلى الرغم من الأشياء التى تبلى وتذهب من العقل فى سكون، فإن الشاعر يربط المملكة الإنسانية كلها برباط من الوجدان والمعرفة»[3].

* * *

من أصعب الأمور تحديد نظرة الأدباء إلى العاطفة ودورها فى إبداع الأعمال الفنية، والسبب الأعظم فى هذه الصعوبة كثرة ما قالوه عنها، واتفاق الأدباء العرب من الإحيائيين والرومانسيين على أنها عنصر من العناصر الهامة فى الشعر. وقد أدى ذلك إلى ظواهر متعددة.

(أ) صعوبة رد التأثير العام والتأثير الخاص فى بعض العناصر إلى منبعه الأصيل، والتفرقة بين الآثار التراثية العربية والآثار الوافدة الإنجليزية. ولذلك كان الاكتفاء برد التأثير العام إلى

---

(١) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٩، والعدد ٤٩٣ - ص٥. الرسالة سنة ١٩٣٥ - ص١٣٤١. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٣٠٣. الرسالة الجديدة - يوليو ١٩٥٥ - ص٢١. Morley ٨٥٦.

(٢) فى نقد الشعر ١١٩ - ١٢٢. وانظر سيرة أدبية ٥٧. B.L ٣٣. Defence ١٣١.

(٣) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٩. Morley ٨٥٦.

المنبعين العربى والإنجليزى معًا أسلم وآمن. فإذا تماثلت عبارة الناقد الإنجليزى والمصرى تحتم القول بالتأثير الإنجليزى فى اطمئنان. أما إذا اتسع الناقد المصرى فى الحديث عن العاطفة، وألح فيه أكثر مما كان يفعل الإحيائيون، فقد اعتبرنا ذلك اقترابًا من الرومانسيين الإنجليز، وجعلناه من باب الترجيح لا من باب اليقين الذى يرتفع إلى يقيننا فى الأقوال المتماثلة العبارة.

(ب) مشاركة جميع الرومانسيين فى الحديث، وفى أكثر العناصر. فظهرت أسماء جديدة لم نقابلها من قبل، مثل د. أحمد ضيف، وعبد السلام رستم، وأحمد الشايب، ومصطفى عبد اللطيف السحرتى، د. زكى مبارك، وأحمد حسن الزيات، وحسن كامل الصيرفى، إلى جانب الأسماء التى تظهر وتختفى من موضوع إلى آخر، مثل خليل مطران، ود. طه حسين، وأحمد أمين، وولى الدين يكن. بل تجاوزتهم المشاركة إلى رائد الواقعية الاشتراكية سلامة موسى. كل ذلك دون أن نحاول أن نقدم حصرًا متقصيًا لكل المشتركين لأن ذلك عسير كل العسر.

(جـ) صعوبة رد تأثر النقاد المصريين أو أحدهم إلى واحد أو أكثر من النقاد الإنجليز، لأن موقف هؤلاء وأولئك متماثل. ولذلك آثر بعض الكتاب السلامة، وقنعوا برصد التشابه بين الفريقين، دون تعيين واحد من هذا الفريق أو ذاك. أما من تعدوا هذا الحد من الكتاب، ونصوا على أن المصريين تأثروا بهازلت فى عدم تفضيل عاطفة على أخرى وفى أن الشاعر لا يصور شيئًا كما هو فى الخارج (٣١، ٣٤)، أو بوردزورث فى عدم تفضيل عاطفة على أخرى، وأن الشعر يتجاوز الفرد إلى الجماعة (٣١، ٣٦)، أو بشلى فى أن الشعر مرآة الحياة وأنه يجاوز الفرد إلى الجماعة (٣٠، ٣٦)، فإن ذلك من باب التيسير ورصد التشابه بين الأقوال التى عثروا عليها، دون نفى للتشابه فيما وراءها من أقوال أدلى بها رومانسيون آخرون. وبطبيعة الحال لا يمكن أن نتفق مع من حصروا التأثير فى مقالات معينة لهازلت وكارليل، والأول منهما خاصة.

(د) يمكن القطع بتأثر د. أحمد ضيف وعبد السلام رستم فى تعريف الشعر بأنه لغة الوجدان والخيال (٢٩)، لكون عبارتها ترجمة مباشرة لعبارة من عبارات هازلت. كذلك يمكن القطع بتأثر العقاد فى تصوره للشخصية بهازلت، لأن «دافيد سماح» قد أقام الأدلة الراسخة على التشابه الواسع والعميق بين نظرية هازلت وفكر العقاد فى نقده وشعره وتصويره لمن كتب عنهم من الرجال. ويمكن القطع بتحديد التأثر فى موضوع تفضيل الأقدمين (٣٥) بواحد من النقاد الإنجليز لأن وردزورث أفاض فى هذا الموضوع، وجعله من مبادئه الرئيسية. ولكننا إذا فرغنا من النقاد الإنجليز وتفرغنا للنقاد العرب القدماء وجدنا نفس الفكرة عندهم، مما يجعلنا لا نستطيع أن نقصر تأثر رومانسيينا على وردزورث وحده ونقول إن التأثر به وبالنقاد العرب أيضًا.

(هـ) تصحيح مقولة خاطئة شاعت فى مصر، تدعى أن الرومانسية تدعو المؤمنين بها إلى العيش فى ذواتهم ولذواتهم، والانعزال عن المجتمع ومشاكله حولهم، أو ما سمى حينئذ بالأبراج العاجية. فرومانسيونا الأربعة وجماعة غيرهم دعوا إلى الدفاع عن الخير العام بل صالح الجماعة وخيرها. بل دعوا إلى الدفاع عن الخير الإنسانى، واعتبروا ذلك مفخرة لهم. ولم يبتدعوا ذلك من عندهم بل كانوا فيه متأثرين بالرومانسيين الإنجليز، الذين رأينا شاعرًا من شعرائهم – وهو لورد بيرون – يحاول وهو الإنجليزى الدفاع عن استقلال اليونان. وَعِيبَ على شلى دعوته الإصلاحية حتى أتهم بعض شعره بسلوكه اتجاهًا تعليميًّا. كما أننا نجد دعوة إنسانية واضحة فى شعر وردزورث وأقواله النقدية.

(و) وأخيرًا قد يبدو أننا عالجنا آراء النقاد الرومانسيين باختصار، أو أننا نزعم أنه لم يتجاوز العناصر الثمانية المذكورة هنا، ولذلك قصرنا فى عرض أفكارهم. ولكن الحقيقة غير ذلك لأنه لما كانت العاطفة عنصرًا هامًّا فى جميع مراحل الإبداع الفنى ومجالاته، وأركانه فقد تحتم توزيع الحديث عنها على الموضوعات والعناصر الأخرى المتباعدة. ولذلك فإن الحديث عن هذه العناصر وعن العاطفة بعامة يأتى فى بحثنا فى ثنايا موضوعات الشعر الأخرى.

الخيال

مقدمة

قال الزبيدى[1]: «كانت وظيفة الخيال والتصوير موضع الاهتمام المشترك والرئيسى من الرومانسيين المصريين».

وهذا القول يتفق كل الاتفاق مع ما يقال عن الرومانسيين عامة، والإنجليز منهم خاصة. قال «سير موريس بورا»: «إذا أردنا أن نميز خاصية فريدة ينفرد بها الرومانسيون الإنجليز من شعراء القرن الثامن عشر، لأمكننا أن نجدها فيما خلعوه على الخيال من أهمية، وفى وجهة النظر التى يتمسكون بها عنه. وهى وجهة نظر يتفق عليها «بليك» و «وكولردج» و «وردزورث» و «شلى» و «كيتس»، رغم ما بينهم من خلافات بارزة فى التفاصيل.. ولم يكن الخيال فى القرن الثامن عشر نقطة رئيسية فى الشعر، فلم يكن له عند «بوب» و «جونسون» و «درايدن» من قبلهما سوى أهمية ضئيلة. وما كان يعنى عندهم - حين يذكرونه - غير أمر محدود القيمة»[2].

ولا يصدق قول «بورا» هذا على الشعر الإنجليزى وحده بل يصدق على الشعر المصرى أيضًا. فلو بحثنا عن رأى الإحيائيين عن الخيال لم نجد إلا إشارات خاطفة لا تؤلف نظرية واضحة، وإن كانت تعلى من شأنه. قال البارودى رائد شعراء الإغاء: «إن الشعر لمعة خيالية»[3]. ولم يذكر المرصفى[4] رائد نقاد الإحياء كلمة الخيال، غير أنه رفض جميع التعريفات العروضية للشعر، وآثر عليها تعريف ابن خلدون، الذى ينص على أن «الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف». ود. جابر عصفور يعلق على هذا القول تعليقًا سلبيا بقوله: «الإشارة إلى الاستعارة، فى هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عمومًا، وهى إشارة تقربنا من

(١) Al Akkad Critical Theories ١٢١.

(٢) الخيال الرومانسى ٥ - ترجمة إبراهيم الصيرفى. محمد زغلول سلام ١٣٠.

(٣) ديوانه ١/ل. التراث النقدى ٢٦. الخيال المتعقل ٣٢.

(٤) الوسيلة الأدبية ٤٦٨.

الخيال الشعرى أكثر مما تبعدنا عنه..»[١]. واعتبر د. أحمد ضيف الخيال أمرًا كماليًّا، قال: «لكن فهم الأدب بهذا النوع جاءنا من أن آدابنا أكثرها مبنى على الخيال والاستعارة والتشبيه، ولا شك فى أن هذا ضرب من الكماليات»[٢].

أما الرومانسيون فقد أطالوا الحديث عن الخيال. فالشعر عندهم – فى قول أبى شادى –: «هو قبل كل شىء الخيال الذى ينقلك إلى عالم أثيرى غير ما يشغل عقلك المفكر»[٣]، أو هو من عناصر الأدب ذات القيمة الكبيرة إن لم تكن ملكته أقوم الملكات، فى قول أحمد أمين[٤].

ومن ثم أعلن شكرى والعقاد[٥] أنه ضرورى ولازم، وأعلن على أدهم أنه «لولا الخيال لحرمت الإنسانية من أروع طرف الأدب وأنفس مبتكرات الفن»[٦].

واتخذ منه المازنى والعقاد عن وعى أصيل فاصلاً بين التجديد والتقليد. قال المازنى: «نحن نقول: مهما يكن من الأمر فإنه (التقليد) فى كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها فى غيرها»[٧].

ولا يقتصر التقارب بين الرومانسيين المصريين والإنجليز فى الموقف العام من الخيال، بل يتعدى الأمر ذلك إلى نقاط جزئية كثيرة، نتتبعها فيما يلى:

٣٧ – الخيال روح الشعر:

قال أبو شادى: «يصح أن يعرف الخيال بأنه من روح الشعر[٨]: ونجد هذا التعبير عند كولردج فى قوله: «الحس الصادق هو جسم العبقرية الشعرية، والوهم كساؤها، والعاطفة حياتها، والخيال هو الروح السارية فى كل مكان»[٩].

ولكننا يجب أن نحترس ونعترف بأننا نجد هذا التعبير عند أحد الإحيائيين أيضا، وهو

---

(١) الخيال المتعقل ٣٦.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٠. التراث النقدى ١١٧.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٦. وانظر وحى الأربعين ٩. وفصول من النقد عند العقاد ١٦٧. فى نقد الشعر ١٧٠.

(٤) النقد الأدبى ٣٧، ٤٤.

(٥) د. محمد زغلول سلام ٢٣٨. د. عبد المنعم تليمة وراضى: النقد العربى ٥٧٤. وحى الأربعين ١٠. فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

(٦) المقتطف – يونيو ١٩٣٨ – ص ٤١٠.

(٧) شعر حافظ ١٢. فصول من النقد عند العقاد ١٦٤ – ١٦٧.

(٨) الشفق الباكى ٤٩.

(٩) سيرة أدبية ٢٥٢. B.L ١٥١. د. محمد زغلول سلام ٦١.

مصطفى صادق الرافعي في قوله: «الخيال... روح الشعر»[١].

ولا نستطيع أن نعلل على وجه اليقين موقف كل من الشعراء الثلاثة. فربما اطلع عليه الأديبان المصريان - كل منهما بطرقه الخاصة - عند النقاد الإنجليز، فيدخل الأمر في أهداف هذا البحث، وربما وصل كل منهم منفردًا إليه، فيخرج الأمر عن نطاق بحثنا.

ومهما يكن من شيء فهذا التعبير لا نجد مثيلًا له في النقد العربي القديم الذي لم يتحدث حديثًا خاصًا عن الخيال، فضلًا عن جعله عماد الشعر أو روحه.

٣٨ - العاطفة تثير الخيال:

ذهب المازني إلى أن الإحساس هو الذي يثير الخيال. قال: «الشاعر لا يصور الشيء كما هو، ولكن كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريان بل يخلع عليه من حلل الخيال، بعد أن يحركه الإحساس»[٢].

وذهب العقاد إلى أن الخيال خير أعوان الإحساس. قال: «إن التصور هو خير معوان للإحساس، وشاحذ للرغبة وللنفور»[٣].

وفي هذه الأقوال قرب من موقف شلي[٤] الذي كان يرى أن علمية التخيل تقترن بعاطفة قوية.

أما الإحيائيون فقد تحدثوا - كما رأينا - عن العاطفة والخيال كلًّا على حدة، أما الربط بينهما فغير موجود عندهم، وخاصة على هذا النحو.

٣٩ - الخيال خالق:

ذهب العقاد إلى أن الخيال خالق بمعنى أنه يعيد تشكيل العالم، بتصوير الطبيعة في صورة الأحياء من الحيوان والإنسان، ومنح الأشياء الميتة الحياة والإرادة والمشاعر[٥].

ووافقه أحمد أمين[٦] الذي أطلق هذا الوصف على الخيال الذي يخلق العناصر الأولى التي

---

(١) وحي القلم ٢٧٦/٣.
(٢) الشعر ٧.
(٣) ديوان عابر سبيل ٤. راضي وتليمة: النقد العربي ٥٧٧.
(٤) فصل النقد الإنجليزي ١١٩.
(٥) الزبيدي ٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩١، ٢٩٣. السياسة الأسبوعية - العدد ٥٤ - ص ١٦.
(٦) النقد الأدبي ٣٩.

تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافى الحياة المعقولة.

ويتفق هذا الموقف مع وردزورث وهازلت، ومع كولردج الذى كان يرى الطبيعة أو العالم ميتًا، والخيال يحييها[1].

٤٠ - الخيال مؤلف:

ووصف أحمد أمين نوعًا من أنواع الخيال بالمؤلف «لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره فى نفسه، وهذا يستدعى عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه»[2].

هذا القول مأخوذ من كولردج[3] الذى حدد الخيال الثانوى عنده بأنه الخيال الذى يحلل الأشياء أو «يؤلف بينها» أو يوحدها أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد.

كذلك حدد كولردج[4] الخيال بأنه القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معا العناصر المتباعدة فى أصلها، والمختلفة كل الاختلاف، كى تصير مجموعًا متآلفًا منسجمًا».

أما الإحيائيون فليس لديهم حديث عن الخيال الخالق أو المؤلف لأنهم لم يتعرضوا لعمل الخيال فى الشعر.

٤١ - خلع غشاء الألفة:

اتفق الرومانسيون الإنجليز والمصريون على أن الشعر (أو الخيال) يخلع عن الأشياء العادية غشاء الألفة، ويضفى عليها جمالاً لم نكن نفطن إليه من قبل.

قال إبراهيم ناجى فى تقديمه لكتاب «أطياف الربيع»: «ميزة أخرى فى شعر أدباء الشباب لا يجب أن تفوتنا الإشارة إليها، ميزة سيجدها القارئ ظاهرة فى شعر أبى شادى من أول ديوانه إلى آخره، ولو لم يكن فيه غيرها لكفاه فخرًا ولكان جديرًا بالإشادة والذكر: تلك الميزة هى أن الأشياء المألوفة التى نراها كل يوم فى حياتنا، الأشياء الأرضية البسيطة، إنما هى مواضيع

---

(١) نصرت عبد الرحمن ١٢٧. بورا ٢٣. فصل النقد الإنجليزى ١٠٧، ١٠٩، ١١١، ١١٣، ١١٦. سيرة أدبية ٢٤٠. B.L ١٤٤.

(٢) النقد الأدبى ٤٠.

(٣) السيرة ٢٤٠، ٢٥١. فصل النقد الإنجليزى ١١٣. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٩٠. د. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥. B.L ١٤٤.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٦.

لشعر الشاعر الذى يكسبها جلالاً، ويغدق عليها من خياله، ويلبسها من ثياب الروعة مما يجعل لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية»[١].

وقال أبو شادى: «نحن نحس بهذا الجمال العالمى إذا ما كان الشاعر عالى الروح، ولو تناول الأشياء المألوفة»[٢].

وصرح سماح فى كتابه[٣] أن العقاد كان فى نظريته الشعرية تلميذًا للشعراء الرومانسيين الذين وطدوا تفوق الخيال، ورموا إلى تخليص بصيرتنا الداخلية من غشاوة الألفة، كما يقول شلى[٤].

وقد سبق وردزورث[٥] شلى إلى هذا القول حين دعا الشاعر إلى أن يستخدم خياله ليجعل من الأشياء العادية المألوفة أشياء جديدة طريفة.

ووافقهما كولردج[٦] حين صرح بأن الشعر يتناول بسائط الحياة ويحولها من المألوف العادى إلى شيء شاعرى مرهف يتلألأ بالفن وينبض بالحياة.

وهذه الفكرة أيضًا لم يتعرض لها الإحيائيون، إذ أن الدارسين لم يعثروا على أى قول مشابه لها.

كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن الشعر يبحث - عن طريق الخيال - فى الأشياء المتباينة، فيهمل ظواهرها، وينفذ إلى بواطنها، فيهتدى إلى علاقات بينها لا يهتدى غير الشاعر إليها، فيؤلف بينها.

قال عبد الرحمن شكرى: «إن وظيفة الشاعر فى الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق. ومن أجل ذلك ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظرة»[٧].

---

(١) أطياف الربيع ق. وانظر مقومات الشعر العربى ٤٨.
(٢) قطرتان من النثر والنظم ٧.
(٣) ٨.
(٤) مقومات الشعر العربى ٣٥. ملحق السياسة الصادر فى ١٩٣٢/٥/٢٣ - ص ٢٢. أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٧٠، ٥٤٦. Defence ١٣١، ١٥٥.
(٥) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٧. الرسالة - السنة الثالثة ١٩٣٥ - ص ١٣٤١. Morley ٨٥٠.
(٦) سيرة أدبية ٧٣، ٢٤٤. تطور النقد العربى ٣٧٤، ٣٧٧. B.L. ٤١، ١٤٥.
(٧) دواوينه ٢٨٧. الزبيدى ١٧١، ١٧٢.

وتحدث المازنى عن القدرة على استشفاف الصلات بين الأشياء وإدراكها عند الأديب[١].

وتحدث العقاد عن قريحة الفنان «التى تملك (تداعى الخواطر) أو الانتقال من فكرة إلى فكرة، ومن شعور إلى شعور، ومن موقف إلى موقف، حسبما يكون بينها من المشابهة والمقاربة فى قريحة الفنان. ونقول (قريحة الفنان) لأن القرائح الأخرى لا تفطن لتلك المشابهات ولا ترى العلاقات الدقيقة التى تربط كل واحدة منها بما بعدها. ثم تثب بالذهن من أبعد الأشياء إلى أبعدها فى الظاهر، على سلسلة متلاحقة متشابكة، لا فجوة فيها ولا منقطع بينها، وهى عند الآخرين مملوءة بالفجوات والفروق لا تصلح للسير عليها خطوة أو خطوتين..»[٢].

وسبقهم إلى ذلك الأدباء الإنجليز. قال «س. داى لويس»: «لو سئل شعراء إنجلترا عن غاية فنهم القصوى، فإنهم سيجيبون – وقد سبق لهم جميعًا أن أجابوا عن ذلك بشكل ما – بأن حقيقة الشعر إنما تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعًا»[٣].

وإذا خصصنا الرومانسيين بالذكر وجدنا أن وردزورث يقول: «إن الغبطة التى ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل فى اللاتماثل.. هو ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسى»[٤].

ووجدنا كولردج[٥] قد تحدث عن الخيال، وقدرته على التوفيق بين متنافرات الأضداد، ما اختلف منها وما ائتلف، القديم منها والجديد، والمألوف من الانفعال وغير المألوف منه، وما التهب من الأحاسيس وما انضبط، وما كان منها طبيعيًا وما كان متكلفًا.

أما شلى[٦] فقد فرق بين العقل والخيال على أساس أن العقل يهتم بالفروق بين الأشياء، وأن الخيال يهتم بمواضع الشبه بينها.

وعلى الرغم من أن التشبيه إنما يقوم على البحث عن التشابه بين الأشياء، وأن القدماء أكثروا من التشبيهات، حتى أنها كانت عماد الشعر الجاهلى، وكانت اللون البلاغى الذى أعجب به النقاد العرب القدامى، على الرغم من كل ذلك لم يتحدث أحد منهم عن السعى وراء كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة.

---

(١) الشعر ٣٦. الديوان ٦٤. الزبيدى ١٥٤، ١٦١.

(٢) الهلال – نوفمبر ١٩٣٥ – ص ٥. الزبيدى ٢٨٩.

(٣) الشعر والتجربة ٨٠.

(٤) نفس المرجع ٨١. قضايا ودراسات فى النقد ١٧. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٤٣. فصل النقد الإنجليزى ١٠٠. ٨٥٨.

(٥) مقومات الشعر العربى ٣٣. الشعر والتجربة ٥٣. د. محمد زغلول سلام ٦٠. د. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب. د. عاطف جودة: الخيال ٢٤١ – ٢٤٤. فصل النقد الإنجليزى ١٠٠. سيرة أدبية ٢٥١. ١٥٠.

(٦) تطور النقد العربى ٣٧٣. أبولو – ديسمبر ١٩٣٣ – ص ٣٠٦، ٣٠٨ Defence ١٢٠، ١٢٣.

٤٣ - خلع الحجب عن الجمال:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن الشعر يستخدم الخيال فى البحث عن الجمال، وكشف الأستار التى تحجبه.

فتحدث أحمد زكى أبو شادى[1] عن شغفه بالتفتيش عن الجمال المستور فى كل شيء.

وقال أيضًا فى قصيدة من الشعر المرسل يخاطب الفنان:

إذا تأملت شيئًا قبست منه الجمال وصنته كقبس فى فنك المتلالى

وأنت ترسم ما فى الكون من عجب وما تحجب خلف الشكل من ألق[2].

وقال كولردج: «لقد منحنى الشعر طبيعة الرغبة فى استكشاف ما هو صالح وجميل، فى كل ما ألقاه ويحيط بى»[3].

وأعلن شلى[4] أن الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبأ فى العالم، ويترك الجمال الهاجع - الذى هو روح الكون - عاريًا.

وكان هازلت[5] يرى أن الخيال هو الذى يولد ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن فى الأشياء.

٤٤ - التفرقة بين الخيال والوهم:

أقر العقاد أن شكرى أول من فعل ذلك. وأشاد بفعله، قال: «لعله أول من كتب فى لغتنا عن الفرق بين تصوير الخيال Imagination وتصوير الوهم Fancy وهما ملتبسان حتى فى موازين بعض النقاد الغربيين»[6].

وقال شكرى فى هذه التفرقة: «فينبغى أن نميز فى معانى الشعر وصوره بين نوعين، نسمى أحدهما التخيل، والآخر التوهم.

فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق. ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق.

---

(١) الينبوع ٢١٣. جماعة أبولو ٢١٦.

(٢) الشفق الباكى ٥٣٦.

(٣) أبو شادى: أنين ورنين ١٤٥.

(٤) ملحق السياسة الصادر فى ١٩٣٣/٦/١٧ - ص ٢٢. أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٦. د. محمود الربيعى ١١٧. مقومات الشعر العربى ٣٤. Defence ١٣١، ١٥٥.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١١٧.

(٦) دواوين شكرى ٦. مجلة الهلال - فبراير ١٩٥٩ - ص ٢٣.

والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. وهذا النوع الثانى يُغْرَى بـه الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار. ومثله قول أبى العلاء المعرى:

وَاهْجُمْ على جُنْحِ الدُّجَى ولَوَ انَّـه ... أسـدٌ يصـول مِن الهـلال بِمِخْلَبِ

فالصلة التى بين المشبه والمشبه به صلة توهم، ليس لها وجود.. أما أمثلة الخيال الصحيح فهو أن يقول قائل: إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء. كما يقول البحترى:

كـالكوكبِ الـدُّرِّىِّ أَخْلَصَ ضَـوْءَهُ ... حَلَكُ الـدُّجَى حتى تَـأَلَّـقَ وَانْجَـلَى

فهذا تفسير لحقيقة وإيضاح لها»[1].

ولم يفرق المازنى[2] بين الخيال والوهم تحت هذين الاسمين، ولكنه فرق بين نوعين من الخيال تفرقة تماثل تفرقة شكرى بين الخيال والوهم، لأنها تقوم على نفس الأساس.

واتفق أحمد أمين ود. طه حسين مع شكرى فى الأساس الذى اتخذه للتفرقة بين الخيال والوهم. قال أحمد أمين: «كذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلى، ولا يرتكز على قوانين طبيعية، فنسميه لذلك «وهما» ويسميه الفرنج Fancy... ويتلخص لنا من هذا أن هناك نوعًا من الخيال يسمى خيالاً خالقًا، وهو الذى يخلق العناصر الأولى التى تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافى الحياة المعقولة، فإن نافتها كانت وهمًا»[3].

وقال د. طه حسين: «أما إذا كان الخيال ملكة تمكن الشاعر والكاتب من أن يخترع شيئًا من لا شىء أو يؤلف شيئًا من أشياء لا ائتلاف بينها، فلم يكن أبو العلاء على حظ من الخيال... ولكنا نعلم أن علماء النفس لا يسمون هذه الملكة خيالاً، وإنما يسمونها وهمًا. وهم ينبئوننا أن الخيال لا يخترع شيئًا من لا شىء، وإنما يستمد صوره ونتائجه من الأشياء الموجودة»[4].

وقد أعلن الزبيدى[5] أن شكرى كان واقعًا تحت تأثير وردزورث فى تصوره للخيال والوهم، وتحت تأثير كولردج فى تفرقته بينهما وأن العقاد كان متأثرًا بهازلت. وقال سماح[6] إن العقاد كان واقعًا تحت تأثير كولردج فى هذه التفرقة.

وقول العقاد صريح فى أن العرب القدماء والمحدثين قبل شكرى لم يميزوا بين الخيال والوهم. وهو قول صادر من إنسان واسع الاطلاع على الثقافة العربية. فلا شك فى دلالته الواضحة. ولم

---

(١) دواوينه ٣٦٤. النقد والنقاد ٦٠. تطور النقد العربى ٣١٨، ٣٢٠. د. محمد زغلول سلام ٢٤٠. رواد التجديد ٦٦. الزبيدى ١٧٤، ١٧٦.

(٢) حصاد الهشيم ١٩٤ - ١٩٩. النقد والنقاد ١٧٣.

(٣) النقد الأدبى ص ٣٩.

(٤) د. محمد زغلول سلام ٣٨٠.

(٥) Al. Akkad Critical Theories ١٧٣ - ١٧٤، ١٧٨.

(٦) Four Egyptian Literary Critics ٨.

نعثر على أى قول ينقض قول العقاد أو يقلص من أبعاده. فكل ما وجدناه حديث عن المبالغة الحميدة والذميمة، أما عن الخيال والوهم فلا.

٤٥ - الخيال طريق المعرفة:

اعتبر العقاد[١] الخيال طريقًا إلى المعرفة والعمل لا مجرد قدرة على التخفف والاسترخاء.

وذكر أحمد أمين أن الخيال «ضروری لكسب معلوماتنا فمعلوماتنا الأولى تعتمد على المحسوسات. فإذا تقدمنا قليلًا واعتمدنا على القراءة ونحوها، فإن الخيال عندئذ يؤدى وظيفة كبرى»[٢].

وهذان القولان قريبان كل القرب من اعتبار هازلت الخيال السبيل الوحيد لاستكشاف ما لا يستطيعه العلم[٣]، ونص كولردج على أن الخيال الأولى العامل الأساسى فى كل إدراك[٤]، وذهاب وردزورث إلى أنه وسيلة المعرفة التى يمكن أن تتكشف عنها أبسط الأشياء[٥]. ومع قربهما من الفكر الإنجليزى، هما بعيدان عن النقاد العرب القدامى والإحيائيين، بحيث لم نعثر على أى قول منهم يذهب المذهب الذى عبر عنه العقاد وأحمد أمين.

٤٦ - العلاقة بين الخيال والحقيقة:

وثق الرومانسيون العلاقة بين الخيال والحقيقة. قال شكرى وهو يهاجم القراء الذين فسد ذوقهم: «ليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب. فليس الشعر كذبًا بل هو منظار الحقائق، ومفسر لها، وليس حلاوة الشعر فى قلب الحقائق، بل فى إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها فى مكانها. ولئن كان بعض الشعر نزهة، فإن بعض النزهة فرض. ولئن كان بعض الشعر رحلة، فهى رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم»[٦].

واعتاد المازنى أن يردد من كتاب إلى كتاب قوله: «الخيال يطير بجناحين من الحقيقة»[٧].

---

(١) الزبيدى ٢٩٢.

(٢) النقد الأدبى ٤٥.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ١١٨.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١١، ١١٥. سيرة أدبية ٢٤٠. بورا ٨. عاطف جودة ٢٤٠. محمد الغنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٩٠. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١. نصرت عبد الرحمن ١٢٦. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٠٦. د. محمود الربيعى ١١٣.

(٦) دواوينه ٣٦٢. محمد زغلول سلام ٢٤٤. كمال نشأت ٢٤٢.

(٧) الديوان ٦٤. حصاد الهشيم ١٩٧. ع الماشى ٥٠.

وذهب العقاد[1] إلى أن الخيال هو وصف الحقيقة. ولما كان العالم فى حالة خلق وتغير دائمة، كانت الحقيقة مادة للخيال أكثر منها مادة للعقل، لأن الخيال وحده هو الذى يستطيع أن يتعامل مع المتدفق والنامى، أما العقل فمقصور على المجدد والثابت.

وقال على أدهم: «ليس الخيال هو الكذب، وإنما هو منظار الحقائق»[2].

وقال أبو شادى يصف شعره[3]:

وليس ضَلالُ الوهمِ مِن طبعِ عابثٍ يَدِين بما يعطيه للخمرِ والسُّكْرِ
فما غايتى إلا الحقيقة حُرَّةً تشوق بعذب اللفظِ والمَثَلِ البِكْرِ

وقال الأستاذ أحمد الشايب: «إن الشعر كلام يجمع بين الحقيقة والخيال..»[4].

ولا تختلف هذه الأقوال كثيرًا عما قاله الرومانسيون الإنجليز، لأنهم كانوا يصرون على أن الخيال يكشف نوعًا ما من الحقيقة، وأن الخيال حين ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادى عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس[5]. وكان «بليك» و«كيتس» يعتقدان أن الحقيقة المطلقة لا توجد إلا فى الخيال وحده[6]. وكان شلى يرى أن الشعر يتكىء على الخيال كما يتكىء على الحقيقة[7]، ويرى أن الخيال طاقة خالقة تكشف عن الحقيقة[8]. وكان «وردزورث» يذهب إلى أن الخيال هو الحقيقة فى أشد أدوارها وضوحًا، وأن الشاعر وهب روحًا تدرك الحقيقة حيث يحسب الناس أنها «خيال[9]»، ووظيفته تعمق الطبيعة للوصول إلى الحقيقة[10]. وكان «كولردج» يذهب إلى أن الخيال يرى الحقيقة مصورة[11].

٤٧ - التعاون بين الخيال والتعقل:

أنكر شكرى الفصل بين الخيال والتعقل، ورأى أنهما متعاونان قال: «فسد ذوق القراء حتى إنهم... يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلًا. وإذا وضحت لهم فساده قالوا: إذا كل خيال فاسد. وزعموا أن حلاوة الشعر فى قلب الحقائق، وإخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يرخص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء من غير خشية رقيب»[12].

---

(١) الزبيدى ٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩١.
(٢) المقتطف - يونيو ١٩٣٨ - ص ٤٠٩.
(٣) الشفق الباكى ٩٠.
(٤) نفس المرجع ١١٢٥.
(٥) بورا: الخيال الرومانسى ١٢.
(٦) نفس المرجع ١٩، ٢١. د. محمود الربيعى ١١٣.
(٧) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥.
(٨) د. محمد الربيعى ١١٣. فصل النقد الإنجليزى ٨٨، ١٢٦.
(٩) الثقافة - العدد ٣٥ - ص ١٦.
(١٠) د. محمود الربيعى ١١٣. فصل النقد الإنجليزى ١٠٦.
(١١) تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١. فصل النقد الإنجليزى ٧٨، ٧٩، ٨٣.
(١٢) دواوينه ٣٦٢. الزبيدى ١٧٤.

ويتفق هذا القول مع موقف شلى[1]، الذى وثق الرابطة بين التعقل والتخيل، وجعل أولهما للثانى كأداة الفعل للفاعل أو الجسد للروح أو الظل لمحدثه، ومع موقف كولردج الذى أعلن أن الخيال ملكة عقلية وقوة روحية عاطفية[2]، وأن الخيال يوفق بين العقل والحواس[3] ومع موقف كولردج ووردزورث اللذين أعلنا أن الخيال هو العقل فى أسمى حالات تبصره[4].

٤٨ - الخيال والحلم:

اختلف الدارسون حول رأى المازنى فى الصلة بين الشعر والأحلام، فقرر د. عز الدين الأمين أنه يرى أن الشعر ليس حلمًا[5]، ولكن عبد المنعم خضر الزبيدى[6] يختلف مع د. عزالدين الأمين ويقرر أن المازنى يرى أن الشعر حلم، فإذا كانت عبارة المازنى فيها لبس، فإن من يعرف أسلوبه يعرف أنه يتفق مع «القائلين إن الشعر.. أحلام» والظن أنه كان يشير إلى «هازلت» حين قال: «ما أظن بك - أيها القارئ - إلا أنك تقول مع القائلين: إن الشعر أضغاث أحلام ووساوس أطماع. هبه كذلك. أليس الحياة نفسها حلمًا تنسج خيطوه الأمانى والأوجال، وتسرجه الظنون والآمال؟ أليست هذه الأحلام مسرح خواطرك فى سواد الظلام، وعزمك الذى تصول به فى وضح النهار.. وهب الشعر أحلامًا، أهى شىء من اختراع الشاعر يخدع به العقول ويضلل النفوس، أم نتيجة ما ركب فيه مبدع الكائنات فلا متقدم له ولا متأخر عن هذه الأحلام إن صح أنها أحلام؟ أليس الحب والبغض والخوف والرجاء.. مادة الحياة؟ فأى غرابة فى أن تكون مادة الشعر أيضًا؟»[7].

وجعل أبو شادى من واجبات الشاعر «أن يجمع بين كل القيم التى تؤهل للزعامة الروحية والعقلية، والتى تزاوج ما بين أحلام الفنان وحكمة الفيلسوف الواقعى»[8].

أما أحمد أمين فيقول: «بعض الخيال يكون كحلم النائم. ففى الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له، وتسر أو ترهب أثناء نومك، حتى إذا انتبهت علمت أن حلمك لم يكن معقولاً، وأنك وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل، لأن العقل نائم والخيال يقظان. وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلى، ولا يرتكز على قوانين طبيعية»[9].

---

(١) أبولو - ديسمبر ١٩٣٣ - ص ٣٠٦. Defence ١٢.

(٢) د. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١.

(٣) د. نصرت عبد الرحمن ١٣١.

(٤) بورا ٢٨. تطور النقد العربى ١٢٤.

(٥) نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر ٢٠٩، ٢٣٢.

(٦) Al-Akkad Critical Theories ص ١٥٣.

(٧) الشعر ٣. وانظر قول لامرتين فى أنين ورنين ١٤٥. فصل النقد الإنجليزى ٨٤.

(٨) قضايا الشعر المعاصر ٥٧.

(٩) النقد الأدبى ٣٩.

ويتفق هذا القول مع أقوال كولردج[1] الذى كان يعلن وجود تشابه بين خلق الأحلام ونشأة الخيال، ويفترض أننا عندما نحلم لا تناقض صحة تلك الأحلام أو عدم صحتها، مثلما نفعل فى الخيال، ويعلن أن الخيال أكثر رسوخًا ومعقولية وإنسانية من أضغاث الأحلام Haunting Dreams.

وليست الرابطة بين الشعر والأحلام غريبة على الأدب الإيحائى بل نراها عند شوقى والرافعى مثلًا. قال شوقى: «الشعر كالأحلام، تدخل على المسرور فى الكرى، وتكثر على المحزون فى السرى»[2]، وقال الرافعى: «هو (الشعر) من بعيد كالحلم، يخلق فى المخيلة مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان، ما لا يكون قد وصل ولا تأدى»[3].

والفرق بين قول الشاعرين الإحيائيين والناقد الرومانسى واضح، لأن أحدًا منهما لم ير الأحلام مادة الحياة، وتخلقها مشاعر الإنسان الحالم. وإنما ذلك هو تصور المازنى الذى تأثر فيه بهازلت. قال الزبيدى: «إن المازنى اتبع هازلت فى تصوره الشعر على صلة بالأحلام، وأنه لم يتجاوز هازلت ولا طور تلك الصلة[4].

٤٩ - تجسيد المجردات:

نفى العقاد[5] أن تكون حكايات ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران للمعرى قائمة على الخيال، كالملاحم العظيمة التى تمثلها الملهاة المقدسة لدانتى، والفردوس المفقود لملتون، وفاوست لجوته، وكان من الأسباب التى علل بها هذا النفى أنها لا تلبس الأفكار المجردة أردية محسوسة، يريد أنها لا تحشد المعنويات.

قال: «يمكننا أن نسأل عن حقيقة رسالة الغفران: هل هى قصة تاريخية أو بدعة فنية؟ وهل العمل الأكبر فيها للخيال أو للدرس والاطلاع؟ وهل كان المعرى فيها شاعرًا مبتكرًا، أو كان قاصًا أديبًا وحافظًا يسرد ما قد سمع ويروى عمن سبق؟ والصواب فى أمر هذه الرسالة أنها كتاب أدب وتاريخ وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع، ليست بالبدعة الفنية ولا بالتخيل المبتكر... إن رسالة الغفران نمط وحدها فى آدابنا العربية... أما أن ينظر إليها كأنها نفحة من نفحات الوحى الشعرى على مثال ما نعرف من القصائد الكبرى، التى يفتن فى تمثيلها الشعراء أو القصص التى يخترعونها اختراعًا، أو ينظر إليها كأنها عمل من أعمال توليد الصور وإلباس المعانى المجردة لباس المدركات المحسوسة، فليس ذلك حقًا»[6].

وموقف العقاد هذا صدى لرأى كولردج وردزورث[7] فى الخيال الثانوى أو الجمالى أو

---

(١) د. محمد زغلول سلام ١٣١.

(٢) محمد خلف الله: مقالاته المصورة ٨١.

(٣) تطور النقد العربى ١٣٠.

(٤) ١٥٣. وانظر الثقافة - العدد ٣٥ - ص ١٦.

(٥) الزبيدى ٢٨٩، ٢٩٣.

(٦) مطالعات فى الكتب والحياة ٧٨، ٨٢.

(٧) محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٩٠. B.L. ٢/٢٥٧ - ٨. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥. فصل النقد الإنجليزى ١١٥.

الشعرى على اختلاف أسمائه عند الكتاب. فقد ذهب الرجلان إلى أنه القدرة العالية على تمثيل الأشياء، وتحويل مدركات الخيال الأولى التجريدية إلى مدركات محسوسة.

٥٠ - الاعتماد على الأساطير:

أشاد العقاد بالاعتماد على الأساطير فى الشعر واعتبره من مزايا الآريين: «الأريون أقوام خيال، نشئوا فى أقطار طبيعتها هائلة، وحيواناتها مخوفة، ومناظرها فخمة رهيبة، فاتسع لهم مجال الوهم... وهذا الفرق بين الآرى والسامى فى تصوير الأشياء هو السبب فى اتساع الميثولجى عند الآريين وضيقها عند الساميين»(١)

وانتقد أحمد أمين الشعر العربى لأنه لا يستخدم الأساطير. قال: «يرمى الشعر العربى عادة بضعف الخيال إذا قيس بالآداب الأخرى، لقلة ما فيه من قصص وأساطير خرافية»(٢).

ويتفق هذا الموقف مع موقف الرومانسيين الذين استخدموا الأساطير فى الشعر، واعتمدوا عليها فى التعبير والإيحاء بما يحملونها من المعانى فهى أقرب إلى عالم الفطرة، ولذلك كانت محببة إليهم، بما تحمل فى طياتها من عوالم غريبة آسرة تشحذ الخيال، وتثير المشاعر، وتطلق النفس الإنسانية من عقالها(٣).

٥١ - رفض الرمزية:

اتفق موقف الرومانسيين المصريين من الرمزية. فرفضوا الرمزية بشكلها المذهبى، وقبلوا التعبير الرمزى بين حين وآخر، أو ما سماه د. محمد مندور «رومانسية المضمون ورمزية التعبير»(٤). فقد كان يؤمن «بأن جماعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التى نمت بعد ذلك، وازدهرت عند شعراء أبوللو بنوع خاص، بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدها عبد الرحمن شكرى يتنكر لها وينتقدها بشدة»(٥).

وقد سبقه إبراهيم ناجى إلى هذا عندما قال: «فإن للشاعر أبى شادى كما للشاعر «دلامار» نظرة إلى الدنيا كنظرة الطفل الحائر، ولهما كذلك غرام باستثارة الأشباح على طريقة رمزية.

---

(١) دواوين شكرى ١٠٥. وانظر الزبيدى ٢٩٣.
(٢) النقد الأدبى ٤٦.
(٣) د. محمد زغلول سلام ١٣٠. د. محمود الربيعى ١١٣.
(٤) النقد والنقاد المعاصرون ١٤٩.
(٥) نفس المرجع ٦٧.

وعلى ذكر الشعر الرمزى أقول: إن الشاعر الموهوب عبد الرحمن شكرى هو رافع علم هذا النوع من الشعر»[1].

ولحقها د. كمال نشأت فى قوله: «يعد شكرى وأبو شادى الشاعرين اللذين وضعا أسس الرمزية فى تاريخ الشعر المصرى الحديث»[2].

وعلى الرغم من كل ذلك حذر شكرى الأدباء من الرمزية، واعتبرها من شعر الأهواء الطارئة (المودات) سريعة الزوال. وأعلن أن كل شاعر يستخدم الرموز، ولكن ذلك لا يجعل منه شاعرًا رمزيًا[3]. وضرب مثلًا لذلك بأبى تمام الذى ظنه بعض الدارسين من شعراء الرمزية، لإكثاره من استخدام التشبيه والاستعارة والمجاز. وعلى الرغم من اعترافه بأنها رموز حقا، فإن الرمزية فى تصوره كانت شيئًا آخر، قال شكرى عنه: «شعراء الرمزية فى أوربا تخطوا منزلة الاستعارات والكنايات، وصاروا يرمزون إلى حالات نفسية، بأشياء مادية، وبألفاظ أو جمل، ويقطعون الصلة بين الرموز وما يرمز لها بها، اعتمادًا على خيال القارئ وإحساسه وأحلامه وهواجس نفسه الغامضة»[4].

ولم يفصل المازنى الحديث عن الرمزية غير أنه أتى بعبارة مجملة، جعلت د. محمد مندور يدلى بالقول الذى افتتحنا به الحديث عن الرمزية. قال المازنى: «الشعر.. لمحة دالة، ورمز لحقائق مستترة»[5]. وهو قول قد يدل على الإيجاز ليس غير، وقد يدل على التعبير الرمزى الذى أشار إليه شكرى.

أما العقاد فكان أكثر النقاد والشعراء حديثًا عنها. فقد وافق زميليه فى أن الشعر لا يستغنى عن الوحى والإشارة، وأن أبلغه ما جمع الكثير فى القليل، وأطلق الذهن وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة التى تومىء إليها الألفاظ، ولا تحتوى عليها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب. وقد اعتبر هذا النوع من الرمزية ليس بممنوع ولا مستهجن.

ولكنه ذكر أن هناك نوعًا آخر من الرمزية، ذلك الذى دعا إليه الفرنسيون ويفضل التعمية ويتعمد التلبيس، وسفهه وسخفه، ورفضه[6].

(١) أبو شادى: أطياف الربيع ل. ٤

(٢) أبو شادى ٢٤٧، ٣٧٠.

(٣) المقتطف – مايو ١٩٣٩ – ص٥٤٨.

(٤) الرسالة – العدد ٢٩٩ – الصادر فى ١٩٣٩/٣/٢٧ – ص٦١٨.

(٥) الشعر ١٦.

(٦) آراء فى الآداب ١٨٦ – ١٩٠. ردود وحدود ٤٠٩. يسألونك ٨٣ – ٨٨. عباس العقاد ناقدًا ٤٦٥. د. محمد مندور: النقد والنقاد ٦٧.

وأشاد أبو شادى فى الشعر الحديث بالتعبير الرمزى الجرىء[١]، لأنه كان يميل إليه ويعتبره أرقى الأساليب الأدبية، بسبب كونه من لغة الطبيعة، يفسح أمام المتلقى مجال التأمل، وينقله إلى جو النفوس العبقرية حيث يرى فى الدقائق العظائم، وفى الحرية الألوهة، وفى أبسط الإشارات أكبر الذكريات، ويثير عواطف شتى مكنونة، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة، ولذلك خرج بحكم واضح «أنه كلما سما الفن كان رمزيًّا فى بلاغته»[٢].

يتضح لنا من هذا أن أبا شادى كان أقرب الجميع إلى الرمزية. وعلى الرغم من ذلك لم يقبلها قبولاً مطلقًا ويرفض غيرها، فنظم الشاعر عنده تفاعل بين نفسه وروح بيئته وعالمه، وليس التعبير الرمزى مما يوافق كل زمان ومكان[٣].

وأخيرًا كشف عن رأيه النهائى فى قوله: «أعد كل عمل بليغ ترتاح إليه النفس متأثرة به نوعًا من الفن... وإذا حكمت فإنى لا أتشبث أولاً بمثلى الأعلى فى الفن، وإنما أفتش عن الشرط الأساسى وهو شرط البلاغة القوية دون أن أتحنبل... وبعبارة أخرى أقرر أن الفن مسألة نسبية وليس حقيقة مطلقة»[٤].

فإذا ما تركنا النقاد المصريين إلى النقاد الإنجليز وجدناهم يجعلون للجانب الأسطورى والرمزى أهمية كبيرة[٥]. ووجدنا بليك يرى أن الخيال هو قراءة الطبيعة على أنها رموز تشير إلى عالم أعمق وأرحب وراءها، أو إلى شىء كامن فيها لا تمكن قراءته بالطاقة العادية[٦].

وإذا شئنا التفصيل وجدنا أن وردزورث كان يقف موقفًا مشابهًا لشكرى والمازنى والعقاد، ويرفض الرموز والأساطير، لأنه يريد استخدام اللغة الحية بل لغة الدهماء بعد تهذيبها[٧]. ووجدنا أن كولردج أيضًا كان يقف موقف الرومانسيين المصريين فى الاقتراب من الرمز والابتعاد عن الرمزية[٨].

---

(١) فوق العباب م.
(٢) السفق الباكى ٢٠٩، ١٢١١، ١١٦.
(٣) السفق الباكى ١٢١٦.
(٤) السفق الباكى ١٢١١.
(٥) د. محمود الربيعى ١١١ - ١١٣.
(٦) نفس المرجع ١١٢.
(٧) د. الغنيمى: الرومانتيكية ٢٣٩. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٦.
(٨) فصل النقد الإنجليزى ١٢١. المجلة - العدد ٣٢ - ص٧٨.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥٢ - الوهم وتداعى المعانى:

يذكر العقاد فى مقال له عن أدب «فيكتور هيجو» أن الوهم يقوم على تداعى المعانى[١] وهو نفس قول كولردج[٢].

٥٣ - الوهم والهذيان:

قال المازنى: «إن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر فى استشفاف العلاقات لا يكون إلا هراء لا محل له فى فى الأدب. ومتى كانت حمى الحواس وهذيان العواطف وضعف الروح تعيش فى عالم الشعر»[٣].

وواضح أن هذا القول مستوحى من تفرقة كولردج بين الخيال والتوهم»[٤].

وغير بعيد عنها قول عبد الرحمٰن شكرى: الشعر ما أشعرك.. لا ما كان... خيالاً من خيالات معاقرى الحشيش[٥].

٥٤ - الوهم وصغار الشعراء:

قال شكرى عن التوهم الذى حدده سابقًا: هذا النوع يغرى به الشعراء الصغار»[٦].

ونحسب أن هذا القول مستلهم من حكم كولردج[٧] على الخيال الثانوى بأنه لا يتوفر إلا للملهمين والمبدعين من ذوى الألباب والبصائر والمواهب الخالقة، وأنه أداة كبار الفنانين والشعراء.

٥٥ - عيب المبالغة:

لم يطل خليل مطران الحديث عن المبالغة، وإنما اكتفى بعيبها على الشعر العربى، خاصة شعر المدح، وصرح أنه يفضل فى شعره الحقيقة، فإن عدل عنها فى بعض مدحه فإنما يعدل ليكشف عما تسببه من نقائص فى الشعر. فأشاد فى مقدمة ديوانه بما فى شعره من «مطابقة ذلك للحقيقة،

---

(١) الزبيدى ٣٠٣.

(٢) عاطف جودة ٦٥. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٦. فصل النقد الإنجليزى. B.L ص ١.

(٣) الديوان ٦٤.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٢. سيرة أدبية ٧٥. B.L ٤٣، ١٤٤.

(٥) دواوينه ٣٦٥.

(٦) دواوينه ٣٦٥. د. محمد زغلول سلام ٢٤٠.

(٧) د. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١.

وشغوفه عن الشعور الحر، وتحرى دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر»[1]. وقال فى فقرة أثبتها فى الطبعة الأولى من الديوان ثم حذفها فى الطبعة الثانية: «لم أتكلف المبالغة فى النزر اليسير من المدح إلا لأقيس به شاسع ما أصبح بينى وبين الشعراء الذين ألفوا هذه الخطة من قبل»[2].

وأعلن عبد الرحمن شكرى عن وجود نوعين من المبالغة: نوع محمود تأتى به العاطفة عند ثورتها، ونوع مذموم يأتى عند نضوب العاطفة، وذلك النوع هو الذى غلب عند المتأخرين. وعلى الرغم من هذه التفرقة أعلن شكرى أن المبالغة بنوعيها خطرة، وأن القراء قد لا يستطيعون التمييز بين المحمود والمذموم منها.

قال: «إن رثاء المتقدمين كان أكثر نصيبًا من الوجدان، وصدق العاطفة، والبصيرة النفسية، وأن شعر كبار شعراء الدولة العباسية فى الرثاء كان أكثره رثاء تكسب إلا ما كان فى رثاء قريب أو حبيب.. ثم بعد هذا العصر ضعف الأداء، وضعفت القدرة على الإتيان بالصناعة الفخمة الصادقة، وكثرت المبالغة والمغالطة اللفظية والمعنوية. وقد يلتبس على القارئ نوع مبالغة العاطفة القوية، ونوع مبالغة الصنعة الكاذبة التى تنم عن فتور العاطفة ونضوب العبقرية. والحقيقة هى أن المبالغة سواء أكانت فى الرثاء أو فى الغزل أو فى أى باب آخر من أبواب الشعر، هى فن العبقرية الصادق الصنعة، وفى شعر الشاعر الذى تسيره العاطفة المالكة له، من أبدع وأروع وأصدق ما يقال. ولكن هذا الشاعر - حتى فى تلك المنزلة الجليلة - يكون كمن يطل على الشفير الهادئ وخطوة واحدة قد تسقطه إلى حضيض الشعر، حيث مغالاة الشعور الفاتر الذى يدعى صاحبه عظم العاطفة وصدق الوجدان، وحيث مغالاة الشويعر الذى لا يفرق بين مبالغة العبقرى الصادق الصنعة ومبالغة المحاكاة والاحتذاء. والقارئ معذور فيما قد يقع فيه من الخطأ. فالقراء قلما يفرقون بين نوعى المبالغة، لو لوع بعض كبار الشعراء بالمبالغة الكاذبة. وقد يرى القارئ النوعين فى شعر شاعر واحد»[3].

واتفق المازنى مع شكرى على وجود أنواع من المبالغة، أثنى على بعضها، وذم بعضها الآخر. واتخذ من هذا النوع الأخير عمادًا لعيب القدماء من العرب، وشاعرى الإحياء حافظ وشوقى[4]. قال: «وأنت فقد تعلم أن من الشعر ما يكون آثمًا، ومنه ما هو برئ صالح. أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق، ويعود الناس الكذب، ويضلل النفوس. وشعر حافظ من هذا

---

(١) ٩/١. د. سعيد حسين منصور: التجديد فى شعر خليل مطران ١٥٣.

(٢) ديوانه و. التجديد فى شعر خليل مطران ١٥٥.

(٣) مجلة الثقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥. وانظر دواوينه ٢١٠.

(٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر فى ١٩٢٧/٤/٣٠ - ص ٩. وانظر كتاب شعر حافظ.

النوع.. إنا ما رأينا أفحش من غلو حافظ ومبالغته. ولكن مبالغة حافظ تشف عن قصر فى النظر، وعجز فى الخيال، ومبالغة غيره تشف عن قوة فى الذهن، وبعد فى مرمى النظر»[1].

شارك العقاد زميليه نفس الطريق، ففرق بين نوعين من المبالغة، رأى أولاهما طبيعية، ووصم الثانية بالكذب مرة وبالإحالة أخرى. قال «للحقائق الفنية مسبارها الذى يفرق بينهما كما للعلوم مسابيرها التى تكشف الباطل منها والصحيح. فبالغوا والتزموا الحقيقة الفنية تكونوا عصريين كأحدث العصريين وكأقدمهم فى الزمن السالف على حد سواء. ولكنكم تبالغون وتفهمون أن فضيلة المبالغة هى الكذب لا التجلية والتقرير والتبيين. فإذا قال شاعر: إن فلانًا أكبر من البحر، وأعجب الناس قوله، ظننتم أنه قد أعجبهم لأنه بالغ وكذب، ولم تظنوا أنه أعجبهم لما فى البحر من معنى السعة والغنى والبأس والمهابة، وما فى هذه المعانى من الشبه الصادق المحقق بأخلاق العظماء والكرماء. فتلتمسون التفوق عليه بالأرباء فى الكذب والغلو فى الإغراق. ويجيء منكم من يقول: إن بنانًا واحدًا من بنانه العشر تغرق البحار وتطغى على الأرضين والجبال. وهكذا تزيدون وتزيدون وأنتم تحسبون أن الزيادة هنا زيادة فى البلاغة والشاعرية والإعجاب، فتخطئون سر المبالغة وترون أنها هى الكذب. وهى حين تمثل الحقيقة الفنية بريئة من الكذب براءة الأرقام والبديهيات»[2].

وأعلن العقاد أن الكلام ينبغى أن يدل على معنى معين، أو وصف يطابق موصوفه، فلا يكون عامًا يقبل كل تفسير. ولا يصح إن قيل فى إنسان بعينه أن ينطبق على كل إنسان. وصنف المبالغة المذمومة التى سماها «بالإحالة» إلى عدة ضروب: فمنها الاعتساب والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه[3].

ونعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلية واللهو السخيف، وانتهى إلى أن هذا الفهم الفاسد للشعر هو العلة فى كل ما يعرض له من آفات الإسفاف إلى الأغراض الوضيعة، والغلو، والعبث، وتشويه المعانى، والحب المفرط بمحسنات الصناعة وغيرها من ضروب التزييف[4].

وكان اتخذ المازنى من المبالغة مقياسًا للنقد فقد اتخذها العقاد كذلك فنقد بها الشعراء

---

(١) شعر حافظ ١٤، ١٥. د. عز الدين الأمين ٢٠٣، ٢٠٤.

(٢) ساعات بين الكتب ١٢٠. وانظر شعراء مصر ١٤٧.

(٣) الديوان ١٤٢. فصول من النقد ٨٧. د. عز الدين الأمين ١٧٤.

(٤) مطالعات فى الكتب والحياة ٢، ٤. عباس العقاد ناقدًا ٣٢٦. ماهر حسن فهمى: حركة البعث ١٩٦.

القدامى من أمثال المتنبى[١]، وكانت أساسًا من الأسس التى عاب بها شعر أحمد شوقى[٢].

ولم يشذ عنهم محمد صبحى كاتب مقدمة «أصداء الحياة» لأبى شادى بل وافقهم وخالف المقولة القديمة، وأعلن أن أعذب الشعر أصدقه[٣].

ويتفق معهم د. طه حسين الذى رأى أن الفكر التى يحاول الشاعر تصويرها ينبغى أن تكون صحيحة غير بعيدة عن الحقيقة، ورفض المبالغة التى تنتهى إلى الإحالة[٤].

والحق أن موقف الرومانسيين ليس بعيدًا كل البعد عن مواقف النقاد القدماء. فقد اختلف القدماء بين محبذ مطلق للمبالغة، يتخذ منها مقياسًا للحسن، فكلما كان الشاعر أبعد مبالغة كان شعره أجود، وبين كاره للمبالغة.

وإذا رجعنا إلى نقاد الإحياء وجدناهم يختلفون فيها. فيعيبها أحمد فارس الشدياق ونجيب الحداد وأحمد شوقى[٥]. ويستسيغها أو يستسيغ نوعًا منها حمزة فتح الله ومصطفى صادق الرافعى وسليمان البستانى[٦]. ولكن الواضح أن أبناء العصر الحديث كانوا أقرب إلى رفضها خاصة الغلو والإحالة، سواء من كان منهم من الإحيائيين أو من الرومانسيين.

والقول التالى لجرجى زيدان يمثلهم فيما نرى وإن كان عندنا يعد من الرومانسيين، «روح هذا العصر تقتضى النظر فى الأشياء من حيث حقائقها، والتعويل على الجواهر دون الأعراض أو اللب دون القشر... فالأديب أو الشاعر العصرى إذا نظم أو نثر جعل همه الالتفات إلى المعانى من حيث مطابقتها للواقع أو المعقول»[٧].

وعلى الرغم من كل ذلك لا يسعنا إلا أن نلاحظ القرب بين آراء الرومانسيين المصريين والإنجليز وخاصة وردزورث. فقد نادى باستخدام اللغة البسيطة، بل لغة الناس البسطاء، وعاب المبالغة[٨].

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ١٧٦. عباس العقاد ناقدًا ٣٥٦.

(٢) فصول من النقد ٥٠، ٨٧، ١٤٢، ١٤٦. د. عز الدين الأمين ١٥٩. العقاد وقضية الشعر ١٨٩.

(٣) أصداء الحياة ١٩. التجديد فى شعر خليل مطران ١٥٣.

(٤) عز الدين الأمين ٢٤٣، ٢٥٥، ٢٦١.

(٥) التراث النقدى ٢٣، ٨٧، ١١١. الشوقيات ١/٥.

(٦) التراث النقدى ١٠٤. د. عز الدين الأمين ٢٧، ١٢٦، ١٣٢. المواهب الفتحية ١/٢٢٢.

(٧) تاريخ آداب اللغة العربية ٤/٢٣٧. التجديد فى شعر خليل مطران ١٥٣.

(٨) الثقافة - العدد ١٩١ - ص٨. والعدد ١٩٢ - ص١٧. الرومانتيكية للغنيمى ٢٣٩. فصل النقد الإنجليزى ٩٥، ٩٧.

ولابد أن نذكر أن «دافيد سماح»[1] يرى أن تفرقة العقاد بين نوعين من المبالغة، والدفاع عن واحدة منها يعتبرها حميدة، إنما تكشف عن تأثر العقاد بهازلت. ولما كان زميلا العقاد يقفان موقفًا لا يختلف عن موقفه فلابد لنا من أن نضيفهما إليه فى هذه الملاحظة.

٥٦ – تقدم العلم يخلص من المبالغة:

ذهب العقاد إلى أن تقدم العلم وتطور الحضارة سيجبران الشعراء على التخلص من المبالغة والصنعة البلاغة، والسعي وراء الجوهرى لا العارض[2].

وذكر الزبيدى[3] أن العقاد كان فى هذا القول واقعًا تحت تأثير هازلت فى مقاله «On Poetry in General» وماثيو أرنولد فى مقاله «Literature and Science».

وقد تبين لنا أن هازلت[4] قد ذهب إلى هذا الرأى حقًا غير أنه كان يتحدث عن الخيال عامة أما العقاد فقد خصص الحديث بالمبالغة وهى جزء من الخيال.

٥٧ – التشبيه لا يراد لذاته:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن التشبيه لا يراد لذاته.

قال شكرى: «لا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاتـه»[5]. وعلل ذلك بأن التشبيه جزء من الخيال لا الخيال كله، وأن عدد التشبيهات لا شأن له بالجودة: «ليس الخيال مقصورًا على التشبيه، فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها. وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر. وقد تكون خالية من التشبيهات، وهى تدل على عظم خيال». ويتفق العقاد[6] مع شكرى فى هذا القول.

فإذا نظرنا إلى النقاد الإنجليز وجدنا كولردج يقرر ذلك قبلهما إذ يقول: «الصور مهما كانت جميلة لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلاً أمينًا، وصورت

---

(١) ٨، ١٠.

(٢) خلاصة اليومية والشذور ١٥. د. عز الدين الأمين ١٥٨.

(٣) ١٢١. Lectures ١٥.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٨.

(٥) دواوينه ٣٦٣. كمال نشأت ٢٤٢. د. محمد زغلول سلام ٢٣٩ الدسوقى: جماعة أبولو ٨٧، ٨٩. د. مندور: النقد ٦٢ – ٦٤. د. أنس داود: رواد التجديد ٦٧.

(٦) الديوان ٢٠.

بنفس القدر من الدقة فى كلمات»[1].

يختلف قول شكرى عن رأى أكثر النقاد العرب القدماء الذين كانوا يعجبون بالتشبيهات لذاتها وشاع بينهم القول بأن التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، وأنه يخرج الأغمض إلى الأوضح ويقرب البعيد، وقسموه إلى نوعين: تشبيه حسن وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانًا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك[2]. وذهب قدامة بن جعفر إلى أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدنو بها إلى حال الاتحاد. وكلما كثرت التشبيهات فى البيت الواحد اشتد إعجابهم به كما فعلوا فى بيت امرىء القيس المشهور:

له أَيْطَلَا ظبيٍ وساقَا نعامةٍ ... وإرخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ

وراجت هذه الأقوال عند النقاد العرب وخاصة فى عصور الضعف فصارت قواعد فسلما بها. ولكن عبد القاهر الجرجانى خرج على هذا اتلاجماع وأتى بشيء قريب مما يقوله الرومانسيون. يقول: «إن لتصور الشبه من الشيء فى غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بابًا آخر من الظرف واللطف، ومذهبًا من مذاهب الإحسان لايخفى موضعه من العقل»[3].فذهب إلى عدم اشتراط التشابه الظاهرى بين المشبه والمشبه به، واستحسن أن يقوم الشبه بين شيئين يبعد كل منهما عن الآخر. فقارب الرومانسيين من ناحية، وبعد عنهما من ناحية أخرى لأن الرومانسيين اشترطوا أن يقوم التشبيه على جوهر الأشياء ولا نجد هذا القول عنده أو على الانطباع النفسى الذى يجده الشاعر ولا نجد ذلك عنده أيضًا.

٥٨ - التشبيه والظواهر السطحية:

عللوا ذلك بأن الظواهر السطحية للأشياء غير هامة فى الشعر.

قال شكرى: «بعض القراء يرى أن الشعر مقصور على التشبيه، مهما كان الشبه متوهمًا. ومثل الشاعر الذى يرمى بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب مثل الرسام الذى تغره مظاهر الألوان، فيملأ بها رسمه من غير حساب... وهذا يوضح فساد من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما يرى لا لسبب آخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكى»[4].

---

(١) سيرة أدبية ٢٥٦. تطور النقد العربى ١٢٤. د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧. B L ١٥٣.

(٢) العمدة لابن رسيق ١/٢٨٦ وما بعدها. (٣) أسرار البلاغة ١٤٦.

(٤) دواوينه ٣٦٣. د. محمد زغلول سلام ٢٣٩.

وزاد العقاد الموقف وضوحًا، وهو ينقد أحمد شوقى، قائلاً: «فأعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كدّك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فمازدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد. ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها...»[1].

وتتطابق هذه الأقوال كل التطابق مع أقوال وردزورث[2].

ويختلف هذا الموقف اختلافًا تامًا عن موقف شعرائنا ونقادنا القدامى الذين كانوا يرون التشبيه يقوم على الشكل واللون فى المشبه والمشبه به وكلما تقارب وجه الشبه بينهما زاد إعجابهم بالتشبيه وحكموا على الشاعر بالإجادة.

٥٩ - التشبيه يقوم على جوهر الأشياء:

دعا الرومانسيون إلى البحث عن جوهر الأشياء وإقامة التشبيهات على أساسه.

وقد رأينا العقاد يقول ما قال فى العنصر السابق.

فهو يعتقد أن «ليس الشعر لغوًا تهذى به القرائح، فتتلقاه العقول فى ساع كلالها وفتورها.. لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول... وما هذه الاستعارات والتشبيهات إلا أشياء تختلف فى ظاهرها، ولكنها فى كنهها واحدة لا خلاف بينها»[3]. وتحدث العقاد طويلاً عن عيب الولوع بالأعراض[4].

وقال الزبيدى[5]: إن المازنى كان - مثل العقاد - يرى أن الشعر تعبير عن جوهر الأشياء

(١) الديوان ٢٠. د. محمد مندور: النقد والنقاد ٦٤. د. أنس داود: رواد التجديد ٦٧.
(٢) المجلة - العدد ٣٢ - ص٧٨.
(٣) دواوين عبد الرحمن شكرى ٩٧.
(٤) الديوان ١٥٠ - ١٥٥.
(٥) ١٥٤.

وعالم الظواهر، لا عن مظاهرها الخارجية.

وأثنى أبو شادى على الشاعر المتعمق الذى لا يقنع بالمظاهر وحدها، ويتغلغل بروح متصوفة إلى ما خلفها، ولو وصف أحقر الأشياء[١]، وذم المشتغلين بالأعراض فقال: «لا أنكر أن كثيرين ينتسبون إلى النقد الأدبى وهم لا يعرفون شيئًا عن أصوله، وعلى دعاية هؤلاء تقوم بين وقت وآخر هبة الفتنة بالأمارات والزعامات الشعرية، وإلهاء الشعراء عن أعمالهم الفنية الصحيحة، وإشغالهم بالعرض دون الجوهر»[٢].

وكان ذلك هو موقف وردزورث بكل الدقة، إذ قال: «حين يسوق الخيال مقارنة.. فهى نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها. وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية»[٣].

٦٠ – التشبيه والإحساس:

اتفق الإنجليز والمصريون من الرومانسين على أن الأمر الهام فى التشبيه و (المجاز) هو الإحساس الذى يثيره.

فأعلن شكرى أن قيمة التشبيهات فى أمور شتى، غير أنه أفاض فى الحديث عن المشاعر، يقول: «قيمة التشبيهات فى إثارة الذكرى أو الأمل، (أو عاطفة أخرى من عواطف الناس).. والتشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة، أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة»[٤].

وقسم المازنى المجاز إلى لفظى وشعرى، معلنا أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن تفسيره على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين قد يقوم المجاز الشعرى على تشابه داخلى، أى تشابه فى الواقع النفسى بين المنقول منه والمنقول إليه[٥].

أما العقاد فكان أكثر الرومانسين المصريين حديثًا عن دور العاطفة فى التشبيه. وقد مرت له أقوال فى ذلك، ويمكن أن يضاف إليها قوله: «وإنما ابتدع (التشبيه) لنقل الشعور بهذه الأشكال

---

(١) قطرتان من النثر والنظم ٧. مسرح الأدب ٢٧.

(٢) الينبوع ٢١٥.

(٣) محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨٩. المجلة – العدد ٣٢ – ص٧٨.

(٤) دواوينه ٣٦٣.

(٥) حصاد الهشيم ١٦٨ – ١٧٠. د. محمد مندور: النقد والنقاد ١٧٢.

والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه»[١] وقوله: «إنما القصد منه أن نعرف وقع الشيء كيف يكون، والإحساس به كيف يحيك فى النفوس..»[٢].

وواضح أن الصلة بين هذه الأقوال وقول وردزورث: صلة قريبة جدًّا، حيث يقول وردزورث: «تتوقف هذه المشابهة على التعبير (والأثر) أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل»[٣]. وكذلك الأمر بالنسبة إلى كولردج الذى كان يذهب إلى أن لغة الشعر المجازية وجميع الصيغ البلاغية التى يستخدمها الشاعر وليدة عاطفته الجياشة[٤]، وإلى أن الصور - مهما بلغ جمالها - لا تدل على العبقرية الأصيلة إلا بقدر كونها محكومة بانفعال طاغ أو أفكار مفصلة أو صور أثارها الانفعال[٥]. وقد تنبه الزبيدى[٦] من قبل إلى تأثر النقاد الثلاثة فى هذا الصدد بكولردج وهازلت. وإن لم يذكر وردزورث.

٦١ - التشبيه للتعبير:

أضاف العقاد أن التشبيه يراد لما سماه «التعبير» دون أن يفصل القول فيه. قال: «نرجع إلى التشبيهات، التى يخيل إلى بعض القراء والنقاد أنها هى قوام الشعر ودليل الشاعرية، وهى عندنا لا تكون كذلك إلا إذا جاءت وسيلة لحسن التعبير، ولم تجيء غاية مقصودة يتعمدها الشاعر ويتكلف لها، ولو لم يكن لها دلالة ولا زيادة فى إحساسنا بالشيء المشبه أو المعنى المقصود.. ولكن فضل التشبيه هنا أنه يزيدنا إحساسا بصورتها لا أنه يرسمها لنا كما ترسمها المصورة الشمسية. وفى كل أولئك نفهم معنى التشبيه وغرضه وموضع حسنه، لأنه وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعى والشعور»[٧].

وترد نفس الكلمة «التعبير» عند وردزورث فى قوله الذى أوردناه فى العنصر الخاص بأن التشبيه يقوم على جوهر الأشياء (رقم ٥٩).

* * *

(١) الديوان ٢١.
(٢) شعراء مصر ٧٢.
(٣) المجلة - العدد ٣٢ - ص٧٨. Morley ٨٨٣.
(٤) فصل النقد الإنجليزى ١٠١.
(٥) د. الدسوقى: تطور النقد العربى ١٢٤. سيرة أدبية ٢٥٦. 153B.L.
(٦) ١٧٦.
(٧) شعراء مصر ٧١.

وهكذا يتضح لنا أن الخيال هو العنصر الثانى الذى ينافس العاطفة فى الأهمية فى الشعر، وكان اتفاق عند القدماء والمحدثين على كونه من الأركان الأساسية فيه، وإن اختلفت نظرة كل منهم إليه. فضاقت نظرة القدماء فاقتصرت على الصلة بينه وبين الحقيقة حيناً، وعلى المبالغة حيناً آخر، ووضعته تحت مسمّى المجاز أو الاستعارة حيناً ثالثاً. واتسعت نظرة المحدثين فشملت أشياء متباعدة. كذلك وجدنا أن مجموعة من العناصر يمكن وضعها تحت عنوان الصلة بين الخيال والوهم، وأخرى تحت عنوان المبالغة، وثالثة تحت عنوان التشبيه، ورابعة تحت عنوان وظائف الخيال.

ونجد الاختلاف بين النقاد العرب القدماء والمحدثين يضيق كل الضيق فى الحديث عن المبالغة حتى تكاد تتعذر علينا التفرقة بين الفريقين، وبالتالى يتعذر التمييز بين الآثار التراثية والآثار الوافدة. فقد اتفق الإنجليز والمصريون والعرب القدامى على التمييز بين نوعين من المبالغة نوع رأوه ضرورياً وأثنوا عليه، وآخر ذموه ورفضوه. وربما أمكن التمييز بين النوعين من الآثار فى العنصر القائل بأن تقدم العلم يجبر الشعراء على الحد من المبالغة، بل قد يؤدى إلى التخلص منها، وهذا قول إنجليزى الأصل.

أما التشبيه فمن النقاد العرب القدامى من وصل إلى جانب من جوانب العنصر الأول من عناصره، وهو أن التشبيه لا يراد لذاته أو شىء قريب منه. أما سائر عناصر التشبيه فجديدة على الفكر العربى، ولا شك أنها مأخوذة من الفكر الأوربى الوافد.

ولا خلاف أن جميع عناصر الصلة بين الخيال والوهم، ووظائف الخيال، جديدة على النقد العربى قديمه وجديده، ولذلك نحكم عليها بأنها مستعارة من النقد الأوربى، وإن كانت هذه الاستعارة لم تمنع القائمين بها من التأثر بما قارب أو شابه ما استعاروه من الفكر العربى القديم.

وتتفاوت العناصر الأخرى بين الجدة الخالصة، مثل وصف الخيال بأنه «خالق» لأنها كلمة يأباها التفكير الإسلامى الخالص، وبين الجدة المشوبة بالقديم، مثل وصفه بالتأليف.

ويشبه حديث النقاد الرومانسيين المصريين عن الخيال حديثهم عن العاطفة من حيث كثرة الخوض فيه، وكثرة عدد المشتركين فى الحديث عنه. فنجد فى الحديث عن عناصره أسماء أعلام مثل خليل مطران وأحمد أمين وإبراهيم ناجى وعلى أدهم وأحمد الشايب ومحمد صبحى ود. طه حسين، إلى جانب نقادنا الأربعة.

ونلاحظ أن العقاد أكثر النقاد الأربعة تناولاً للخيال. فقد كان أكثرهم تعرضًا للعناصر المتنوعة تحته، كما كان أكثرهم إفاضة فى الحديث عن العنصر الذى يتناوله. وعالج أبو شادى

عناصر أقل من الآخرين بشكل واضح، ثم تعادل شكرى والمازنى.

ونلاحظ أن أهم شخصية تبرز من النقاد الإنجليز فى هذا الموضوع كولردج. فإن اسمه يبدو فى جميع مجموعات العناصر. ويليه وردزورث، الذى يظهر اسمه خاصة فى مجموعات وظائف الخيال، والصلة بين الخيال والوهم، والمبالغة والتشبيه. يليهما على بعد شلى ثم هازلت. وليس ذلك بالأمر الغريب، لأن كولردج صاحب نظرية متكاملة عن الخيال، عرفت باسمه فى عالمى النقد والفلسفة. والصلة بين كولردج ووردزورث معروفة، والنقاش بينهما كان دائمًا وواسعًا، بل إن هذا النقاش هو الذى دفع وردزورث إلى تأليف مقدمة «الأقاصيص الغنائية»، التى ضمنها آراءه وآراء صديقه. وطبيعى أن يكون الخيال موضوعًا من موضوعات النقاش بينهما.

وظهرت أسماء بعض النقاد مرة واحدة فى هذا الموضوع، مثل آرنولد. واتصل اسمه فيها بحديث عن تأثير تقدم العلم فى المبالغة (رقم ٥٦)، أى فى أمر ثقافى، مما يعزز شهرة الناقد فى مجال الثقافة.

كذلك ظهر اسم بليك وكيتس للمرة الأولى، ولم يأتيا بآراء خاصة لهما، وإنما ساندت آراؤهما آراء مجموع الرومانسيين الإنجليز وعززتها.

ونلاحظ أن نقادنا التزموا عبارات النقاد الإنجليز على وجه التقريب فى كثير من العناصر مثل اعتبار الخيال روح الشعر (٣٧) ووصفه بالخالق (٣٩) وبالمؤلف (٤٠) وأنه يخلع غشاء الألفة (٤٢) وبأنه يكشف الأستار عن الجمال النائم (٤٣) وغيرها. وكانت النتيجة أن العنصر جاء محتويًا على اسم الناقد المصرى واسم الناقد الإنجليزى الذى ترجم عبارته أحيانًا، كما نجد فى عناصر اعتبار الخيال روح الشعر (٣٧) ووصفه بالتأليف (٤٠) والتعاون بين الخيال والتعقل (٤٧) وتجسيد المجردات (٤٩). واسم الناقد المصرى وزميل له اتفق معه مع اسم الناقد الإنجليزى أحيانًا كما نرى فى وصف الخيال بأنه خالق (٣٩) ووصفه بأن مؤلف (٤٠). وأحيانًا يتعدد النقاد الإنجليز لتشابه آرائهم.

وأخذ المازنى من شلى أخذًا مباشرًا فى موضوع أن الإحساس يثير الخيال وموضوع العلاقة بين الخيال والحقيقة. ولكننا لا نستطيع أن نقول إنه كان أكثر الأربعة أخذًا منه، لأن الجميع شاركوا فى ذلك، ولأن الجميع كان عمادهم الأكبر - كما قلنا - على كولردج ثم وردزورث.

ولم يأخذ شكرى قول كولردج فى التوهم مباشرة بل أخذ نتيجته. فعندما حكم كولردج بأن الخيال الثانى أداة كبار الشعراء، كانت النتيجة الطبيعية لهذا القول أن الوهم هو أداة صغار الشعراء، وذلك هو ما نادى به شكرى.

من كل هذا يتضح أن الأخذ فى موضوع الخيال كان أوسع وأكثر تشعبًا من غيره، وتعرض فيه نقادنا إلى كثير من الموضوعات التى لم تكن لها ركائز قديمة، أو حتى معاصرة كعلاقة الخيال بالحقيقة العلمية وعلاقة الخيال بالصور الظاهرة، مما يؤكد أن التأثر بالنقد الإنجليزى كان تأثرًا صحيًا أدى إلى نتائج ملموسة فى مفهوم الشعر، وأنار السبيل أمام إرساء شعر رومانسى جديد.

الـــذوق

مقدمة

العنصر الثالث من العناصر الرئيسية للشعر عند عبد الرحمٰن شكرى هو الذوق السليم. وقد عقد له فصلاً صغيراً من فصول كتابه «الثمرات» إلى جانب اللمحات التى ألقاها عليه فى كتاباته المختلفة. كما عنى بالحديث عنه سائر الرومانسيين.

ويمكن استخراج الصورة التالية للذوق من أقوال شكرى. فالذوق عنده لازم للشاعر والناقد[1]، لأن الذوق الصحيح قادر على تتبع الأجزاء الدقيقة، والإدلاء بالرأى الراجح والحكم الصادق[2]، وهو الذى يصقل الذهن ويجنبه الوقوع فى المبالغة المذمومة أو فقدان الاتزان[3].

والذوق عند العقاد ذوقان: الذوق الخالق المحيى الذى يبدع الجمال، ويضيف من عنده شيئاً إلى شعور الناس بما يراه ويصفه ويحكيه، وذلك هو الذوق النادر. والذوق الذى يتملى الجمال ويستحسنه حين يراه معروضاً عليه، وذلك هو الذوق الشائع»[4].

وقد نقل المرصفى فى الوسيلة الأدبية حديث ابن خلدون عن الذوق غير أنه أعقبه بما تضمن آراءه هو. فكشف لنا عن أن الذوق عنده «الإدراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح». ورأى أنه طبيعى، غير أن هذا الطبيعى يمكن أن ينمو ويتربى بالنظر فى الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها». والجميل عند المرصفى أنه خالف ابن خلدون فى وجوب الاتفاق مع أقوال النقاد القدماء فى الأساليب العربية القديمة، لأن ذلك «حَجْرٌ واسع، وحَظْرٌ مباح، فإن أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها،وإنما هى مذاهب مختلفة وطرق متشاعبة،كماقال الله تعالى فى صفتهم﴿ألم ترَ

(١) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص٥٤٩.
(٢) الثمرات ٣٢.
(٣) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص٥٤٩.
(٤) شعراء مصر ١٦٦ - ١٦٨.

أنهم في كلٍّ وادٍ يَهيمون﴾ فليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك. وإنما المدار على أن توافق التراكيب التي يستعملها المستعمل، تراكيب العرب، حسبما بينته القوانين العلمية. على أنه لا يصح تقليد العرب في جميع ما نطقوا به. فقد عرفت مما سلف أن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله»[١].

وإذا انتقلنا إلى النقاد الإنجليز وجدنا وردزورث وشلي يتحدثان عن الذوق. فقد جعله وردزورث هو الذي يرجع إليه في تصفية لغة الريفيين – التي نادى باستخدامها لغة للشعر – مما علق بها من شوائب وأخطاء شائعة[٢]. وأعلن شلي[٣] أن الكتاب المحدثين سموا الإحساس بالقرب من نظام الأشياء الطبيعية الذوق، ذلك القرب الذي يثير أسمى أنواع اللذة، والذي يتوفر إلى درجة عظيمة لدى الشعراء بخاصة أو الفنانين بعامة.

ويمكن الوقوف في حديثهم عن الذوق عند آرائهم في الجمال خاصة. فقد أكثر الرومانسيون من الحديث عن الجمال، ونوعوه حتى شمل كل شيء، في الطبيعة والحياة والفنون.

٦٢ – العناية بالجمال:

قال المازني: «الشعر والتصوير لبوسها الجمال»[٤] «وقال أبو شادي:

وتساءلوا: ما الشعرُ؟ قلت: أعَزُّهُ   لغةُ الجمال، وصورةُ الإحساسِ[٥]

وقال د. طه حسين: «ليكن جمال الأدب حيث يمكن أن يكون. ليكن في الألفاظ أو في المعاني، أو في النظم والأسلوب أو في هذا كله. وإنما الشيء الذي ليس فيه شك، هو أن الكلام لا يكون أدبًا حتى يوجد فيه هذا الجمال الذي نجده فيما تنتجه الفنون الجميلة الأخرى. وليكن موضوع الأدب بعد ذلك ما يكون. ليكن في الأرض أو في الجو أو في نفس الإنسان وأعماق الضمير. ليكن موضوعه جميلًا أو قبيحًا محببًا أو بغيضًا. فليس يعنيني من الأدب إلا أن يحدث في نفسي ما يحدثه الأثر الفني من هذا الشعور الرفيع بالجمال»[٦].

---

(١) والوسيلة الأدبية ٤٨٣ وانظر ٤٧٠ – ٤٧٤.

(٢) الرسالة الجديدة – العدد الخاص بالرومانتيكية – ١٦ يوليو ١٩٥٥ – مقال وليم وردزورث لصلاح الدين حلمي – ص ٢١. مجلة الثقافة – العدد ١٩٢ – ص ١٧. Morley ٨٥٣.

(٣) الذود عن الشعر –أبولو– ديسمبر ١٩٣٣– ص ٣٠٧–٣٠٨. د. الربيعي في نقد الشعر ١١٨ Defence ١٢٣.

(٤) حصاد الهشيم ١٢٠.

(٥) الشفق الباكي ٣٨٠. أطياف الربيع ١٢٤.

(٦) د. تليمة وراضي: النقد العربي ٤٩٥ – ٤٩٦، ٦٨٩.

وقد علق د. تليمة على ربط الفن بالجمال، وبناء الجمال على الإحساس بالمتعة الذى يجده المتلقى بأنه ليس درسًا لماهية الأدب، وإنما هو مفهوم صادر عن تراث الرومانسيين الغربيين فى القرن الماضى وأوائل الحالى.

ويؤكد هذا الكلام قول د. محمود الربيعى: إن للشعر الرومانسى عمومًا هدفين فنيين يهمنا الهدف الأول منها، وهو توفير المتعة للمتلقى، نتيجة المشاركة الوجدانية التى تتم بين الشاعر وبينه، ونتيجة العنصر الجمالى الذى يحتوى الشعر عليه[١].

والحق أن الرومانسية الأوربية ظلت تنشد التعبير عن الجمال[٢]. وأعلن شلى[٣] أن الشعر منبع كل جميل، أو نبيل أو صحيح يمكن أن يوجد فى زمن فاسد، والشعر عند هازلت[٤] هو الإحساس بالجمال، وحيثما يوجد إحساس بالجمال أو القوة أو التناسق، كما فى حركة الموجة فى البحر، أو فى نمو الزهرة التى تنشر أوراقها البهية فى الهواء، وتهب حسنها خالصاً للشمس، يوجد شعر محتاج لمن يستخلصه، ومهما كان الوصف قويًا واضحًا لا يصير شعرًا إذا لم يستخدم الشاعر خياله لإضفاء الجمال عليه.

٦٣ - الشعر يجعل القبح جمالا:

قال المازنى عن الشعر: «يجعل القبح جمالاً، ويزيد الجمال نضرة وجلالاً»[٥].

ونجد عند شكرى[٦] ما يماثل النصف الأول من هذا القول غير أنه يعطيه للعاطفة الشعرية، فيعلن أنها تفيض ضياءها على كل شىء حتى جوانب الحياة المظلمة الكريهة وجوانب القبح، فتحبوها جمالاً فنيًا.

وعندما قسم العقاد الذوق إلى نوعين، قال عن الذوق الخلاق: إنه «الذوق الذى يبدع الجمال، ويضفيه على الأشياء، ولا يكون قصاراه أن يتملاه حيث يلقاه أو يساق»[٧].

وواضح أن هذا القول هو نفس قول شلى وهازلت فى دفاعه عن الشعر[٨] من أنه يسبغ

---

(١) فى نقد الشعر ١١٧.
(٢) د. نصرت عبد الرحمن ١٣٢.
(٣) أبولو - فبراير ١٩٣٤ - ص٤٤٢. Defence ١٣٩.
(٤) فصل النقد الإنجليزى ٨٣، ٨٤. تطور النقد ٣٦٦. Lectuers ٢.
(٥) ديوانه ١١٨.
(٦) دواوينه ٢٩٠.
(٧) شعراء مصر ١٦٧.
(٨) أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص٥٤٦. Defence ١٥٥. فصل النقد الإنجليزى ١١٧.

الجمال على كل شيء، فيحول الدميم جميلًا، ويزيد فى بهاء الجميل. غير أن العقاد نقل القول من وصف الشعر إلى وصف الذوق الفنى.

٦٤ - الشعر والجمال والحق:

قال الزبيدى[١]: إن شكرى مدين لكارليل وكيتس فى ربطه بين الجمال والحياة، والحق والطيبة، والحب فى أشكالها المتنوعة. ولذلك كان الجمال عنده قوة من قوى التطور الاجتماعى والثقافى والروحى للإنسان. فهو ينتمى إلى مملكة الطبيعة، والعقل أو الروح البشرية، والأخلاق والجسد البشرى. ولذلك يعتبره أحيانا فانيًا، وأحيانًا أخرى خالدًا. أما القبح فيربط بينه وبين الموت والشر.

وذكر الزبيدى[٢] أنه لدى العقاد أربع نظريات عن الجمال، وأن الرابعة منها اقتصرت على الأدب والجمال كما يتجلى فى مملكة الفن. وتصرح هذه النظرية بأن الجمال هو الحق، أى كما قال شكرى. وأعلن الزبيدى أن العقاد تأثر فى هذا الرأى بهازلت وكارليل وكيتس.

ولعلنا لا نبعد عن الصواب حين نقول إن ما صدق على العقاد يصدق على أبى شادى الذى ربط بين الجمال والحق وإن لم يوحد بينهما. قال: «إن الفن الخالد - والشعر فرع منه - هو التعبير الأصيل الخلاق عن الحق والجمال»[٣].

كذلك حين نضيف إلى النقاد الإنجليز لى هنت[٤] الذى رأى أن الشعر تعبير عن حب الحقيقة والجمال والقوة، وكيتس الذى كان يرى الجمال هو الحق، والحق هو الجمال[٥]، وشلى الذى أوجب على من يريد أن يكون شاعرًا أن يدرك الحق والجمال، أى الحسن الموجود فى العلاقة بين الوجود والإدراك أولا، وبين الإدراك والتعبير ثانيًا[٦].

---

(١) Al-Akkad's Critical Theories ص ١٠. وانظر الثقافة - العدد ٢٦ - ص ١٤ - والشعر والتجربة لمكليش ٢٢٦. وطبيعة الفن للنويهى ١٥.

(٢) ٨٤.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٤٣.

(٤) مقومات الشعر ٣٥. النويهى: طبيعة الفن ١٥. الثقافة - العدد ٢٦ - الصادر فى ١٩٣٩/٦/٢٧ - ص ١٤.

(٥) أبو شادى مسرح الأدب ٢١٣.

(٦) Defence ١٢٣.

٦٥ - الجمال والتناسق:

ذكر الزبيدى[١] أن الخاصة الرئيسية للجمال عند شكرى هو التناسق، وأن أصح أحكام الذوق هو الذى ينظر إلى الأجزاء التى يتكون منها الكل قبل الحكم على الكل، وينظر إلى الكل قبل الحكم على الأجزاء. فالعمل الفنى الجيد هو الذى يكشف عن وحدة انصهرت فيها الأجزاء.

ويتفق أبو شادى مع شكرى فى أن هذا الاتساق الجامع المتعدد الأجزاء هو الجمال»[٢].

وتذكرنا هذه الأقوال بالوحدة العضوية عند كولردج.

* * *

نخرج من هذه الصفحات القليلة التى يشغلها موضوع الذوق بظاهرة على جانب كبير من الأهمية، فالذوق من الأمور التى يصعب تغييرها كما يصعب أن تتوافق فيها الأفراد، فما بالنا بالشعوب، ولذلك لم نجد من الأقوال التى تدل على تأثر النقاد المصريين بالإنجليز إلا فى عناصر هى العناية بالجمال، والصلة بين الشعر والجمال والحق، وبين الجمال والتناسق ولون الشعر يجعل من القبح جمالاً ويزيد الجميل جمالاً.

وقد أسهم فى الحديث عنه على قلة هذا الحديث نقادنا الأربعة، وينضم إليهم د. طه حسين. أما النقاد الإنجليز، فيبرز منهم شلى، الذى يرد اسمه فى الحديث عن العناية بالجمال وتحويل القبح جمالاً والصلة بين الشعر والجمال والحق، ويبدو مع النقاد الذين نقف عندهم عادة لى هنت وكارليل (٦٤) أما كولردج فيبدو فى مسألة واحدة تتحدث عن الجمال والتناسق (٦٥)، مستلهمة من حديثه المعروف عن الوحدة العضوية.

ويأخذ المازنى من شلى خاصة فكرة أن الشعر يجعل القبح جمالاً ويزيد الجمال نضرة وجلالاً، ويقترب منه فى كون الجمال أحد أركان الشعر، والصلة بين الشعر والجمال والحق ٦٢، ٦٤ مما يؤيد ما استنبطناه فى الموضوعات السابقة إطلاع المازنى الواسع والدقيق على شلى وأخذه من آرائه أكثر مما أخذ بقية زملائه.

---

(١) ١٧٠.

(٢) الشفق الباكى ١٢١١.

التـأمل

مقدمـــة

العنصر الرابع من عناصر الشعر الرئيسية عند عبدالرحمن شكرى هو التأمل.

وعند تتبع أقوال النقاد الرومانسيين الإنجليز والمصريين، التى يمكن أن نتناولها تحت هذا العنوان، نجد عناية فائقة، تجعل للفكر مكانًا قريبًا من مكان العاطفة، وترتفع به أحيانًا فتصل به إلى حد الفلسفة. ولذلك يشعر هذا البحث بالحاجة إلى إبانة الحقيقة التى يتناولها الشعر، والمعرفة التى يسعى إليها، وإلى التفرقة بين هذه المعرفة الشعرية وغيرها من ألوان المعـرفة الفلسفية والتاريخية والعلمية.

ولا نجد مثيلاً لهذه العناية عند الإحيائيين، وإنما تأتى عندهم لمسات خفيفة عابرة لبعض الجوانب، مما يدل على تفرد الرومانسيين بهذا الجانب. قال د. عبد العزيز الدسوقى وهو يعدد خصائص جماعة الديـوان: «من القضايـا التى أثاروهـا قضية الفكـر فى الشعر، أو التـأمل الفكرى»[1]. وقال أيضًا: «حرصوا على... العناية بالمعنى، وإدخال الأفكار الفلسفية، والتأمل فى قصائدهم ونفثات صدورهم»[2].

٦٦ - عدم الفصل بين العاطفة والفكر:

لم يفصل شكرى بين العاطفة والفكر أبدًا، وإنما كان يصل بينهما فيقول: «الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية»[3]، فالشعر عنده «ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحًا لكلمات النفس وتفسيرًا لها»[4]. والعاطفة عنده أشبه بالمادة الخام التى تحتاج إلى تأمل طويل لإجادة تشكيلها، قال: «لا أعنى بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء، وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها،

---

(١) تطو النقد العربى ٣٤٨.
(٢) جماعة أبولو ٨٦.
(٣) دواوينه ٣٧١.
(٤) دواوينه ٢٨٨.

وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس»[١].

ولا بد من معرفة قدر ما يحتاج إليه كل عمل فنى من العاطفة والفكر، لأنها يتفاوتان من عمل إلى آخر، وإن لم يوجد عمل أدبى يخلو من أحدهما خلوًا تامًا. قال: «كما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير. وكذلك ينبغى أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع. فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهى مغالطة غريبة، إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعًا ومقدارًا خاصًا من العاطفة والتفكير. فبعض شعر الشاعر تكون العاطفة ففيه أوضح وألزم، وفى بعضه تكون أقل وضوحًا»[٢].

واتخذ من هذا التزاوج مقياسًا لتقدير مكانة الشاعر، قال: «يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغبًا فى أن يفكر كل فكر، وأن يحس كل إحساس»[٣].

ووصف إبراهيم عبد القادر المازنى الشعر بفَيْض العقل وصَوْبه، قال:[٤].

ولفظ كضوءِ الشمس فى مِثْلِ سَيْرِها يَسُحُّ بفَيْضِ العقلِ سَحَّ الغَمَائِمِ

ووصف عملية التأمل فى قوله: «ما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها فى نفسه، ويصرفها فى فكره، ويناجى بها قلبه، ويراجع فيها عقله. والمعانى لها فى كل ساعة تجديد، وفى كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يفتح بعضه بعضًا. وكلما اتسع الناس فى الدنيا اتسعت المعانى كذلك... والأصل فى الشعر وسائر الفنون الأدبية – على اختلافها وتباين مراميها وغاياتها – النظر بمعناه الشامل المحيط»[٥].

بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطلب من الشاعر الكبير أن يكون له ما سماه (فكرة) تسيطر عليه، ويلتزم بها، ويصدر عنها فى كل شعره[٦]. ودفعه ذلك إلى الترحيب بقصيدة العقاد (ترجمة شيطان). قال: «لأول مرة فى تاريخ الأدب المصرى – والعربى أيضًا – يرى القارئ عملاً فنيًا تامًا قائمًا على (فكرة معينة) تدور على محورها القصيدة وتجول. ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها. فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقا إلى قرضها بباعث مستقل عن

---

(١) دواوينه ٢٠٩.
(٢) دواوينه ٣٦٧.
(٣) دواوينه ٣٦٠، ٣٧١.
(٤) ديوانه ١١٧، ١٧٨.
(٥) ديوانه ١١٧.
(٦) الشعر ٤٣.

النفس. ولكنك هنا ترى بناء مشيدًا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة. وأعمل الشاعر ذهنه فى جملتها وتفاصيلها ثم أفرغها فى قالب تخيره لها بعد الروية..»[1].

وعلى الرغم من كل هذا، أعلن المازنى أنه لا يقصد الفكر المجرد، ويشترط فيه الارتباط بعاطفة ما، قال: «الشعر مجاله العواطف لا العقل والإحساس لا الفكر. وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائح، ويتحفى بنتاج العقول وجنى الأذهان. ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه أو العاطفة التى أثارته. فربما كان الفكر أصلًا، فروعه الإحساس وثماره العواطف، وربما كان فرعًا أصله الإحساس. فالفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر. أما الفكر لذاته فذلك هو العلم»[2].

وعلى الرغم من إطالة شكرى خاصة فى الحديث عن التأمل فإن ما قاله هو والمازنى لا يرتفع إلى مستوى ما قاله العقاد لأنه كرر الحديث عن التأمل فى مواضع كثيرة فى إنتاجه الأدبى، وأفاض فيه وكتب فى مجلة الرسالة مقالًا خاصًا عن «الأدب بين الوجدان والتفكير». ويمكن تلخيص آراء العقاد فى هذه القضية فى قوله فى هذا المقال «الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير، وشاهدنا على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين، ومنهم أمثال شكسبير وجيتى والخيام وأبى الطيب... ومن الحقائق التى تحضر فى هذا السياق أن نقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة. فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء. ومزية الإنسان دائمًا أن يحس أنه يفكر، وأن يفكر أنه يحس، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس. فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير. ولا يكون الأدب كاملًا وهو يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه.. ونخلص من هذا جميعه إلى قول واحد يجمل جميع الأقوال فى الفن والأدب، وهو أن الفن والأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولا يكمل لإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير. فلا يخلو الأدب المعبر عنه من هذا وذاك. ولايقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه فى التفكير. ولايقال: «إنه أحس تمامًا لأنه لم يفكر تمامًا». بل يقال: «إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير»[3].

ثم أكد ذلك بقوله: «إن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية، ورسل

---

(١) حصاد الهشيم ٣٥. تطور النقد العربى ٣٤٨.

(٢) الشعر ١٩.

(٣) الرسالة – العدد الصادر فى ١٩٤٧/٧/٢١. وانظر آراء فى الآداب والفنون للعقاد ١٦٤ – ١٦٨ وأيضا ١٥٥.

الحقائق والمذاهب فى كل عصر نبغوا فيه. فمكانهم فى تاريخ تقدم المعارف والآراء لا يعفيه ولا يغض منه مكانهم فى تواريخ الآداب والفنون»[1].

ويوافقهم د. طه حسين[2] فيرى أن الشعر السامى ما اشترك العقل والقلب معًا فى نظمه.

ولا يختلف أحمد زكى أبو شادى عنهم. فيدعو إلى التأمل: «ليس هناك ما يحدث اليقظة النفسية غير كثرة التأمل، فهو الذى ينتقل بصاحبه إلى ما فوق السماكين. هناك يقدر أن يشرف على هذا الكون فيمثله أحسن تمثيل، ويصوره أجمل تصوير»[3]. ويعتبر ذلك من مزايا الشعر الحديث»[4].

ويرى أن الشعر الذى لا يغذى العقول لا خير فيه[5]:

لاخيرَ فى النظمِ المُنَمَّق لاهيًا	بالسمعِ، لا يَغْذُو عقولَ الناسِ
يَسْتَحضر الفخمَ الخيال مزوَّقا	للوهمِ لا للخاطرِ الحسَّاس
متجرِّدا عن فهمِ آمالِ الورَى	وحقائقِ الدنيا، وواجبِ آسِى
وأرى الجمالَ مُجَمَّلا فى ذاته	وأرى الملاحةَ فى بساطةِ كاسِى
والعمقَ فى التفكير قبل صِياغه	ومآثرَ التفكير للمُتَنَاسى

ويرى أن «الشعر العالى يتطلب التعمق الفكرى، والسمو الخيالى، والتطلع الإنسانى البعيد»[6].

ويمكن إجمال رأى أبى شادى فى القول الذى ذكرناه فى عنصر مشاركة الإرادة (رقم ٩) وأعلن فيه أن العقلين الواعى (أو المدرك) والباطن يتعاونان فى إنتاج العمل الشعرى، كما أعلن أن الفكر لون من ألوان الشعور، أو أنه ينضج عنه[7]. فقد كان له تصوره الواضح للشاعر الكبير: «الشاعر المثقف البعيد التأملات يستطيع بفطرته أن يجعل شعره مسرحًا لفنون ومعارف شتى فى غير كلفة تحس بها، كما أنه بقدرته النظمية - إذا كانت ناضجة لديه - يستطيع التعبير عن شتى الخواطر بحرية تامة... والشاعر الممتاز هو الذى يجمع بين صفتى النضوج والتحرر،

---

(١) فصول من النقد ٢٣٧.
(٢) تجديد ذكرى أبى العلاء ٢١٣. د. عز الدين الأمين ٢٤٢.
(٣) قطرتان ١٥.
(٤) فوق العباب م.
(٥) أطياف الربيع ١٢٤. وانظر الشفق الباكى ٣٨١.
(٦) فوق العباب د. مسرح الأدب ٢٧.
(٧) خفاجى: رائد الشعر الحديث ١/١٤٧، ١٥٤.

وكلتاهما وليدتا المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانيًا، والمرانة ثالثًا»[١].

وقد أشاد حسن كامل الصيرفى بالجانب الفكرى فى شعر أبى شادى فقال «فى هذه القصيدة دنيا من التأملات والخيالات، ومجال فسيح للتفكير... تحول شعر أبى شادى ناحية الفلسفة والتفكير. وكان هذا الدور دور نضوجه الشعرى، فأصبح لشعره مدى بعيد. كان لا ينظر إلى الشىء كما ينظر الناس بل ينظر ليبحث، ولا يقنع بالبحث السطحى وإنما يتعداه إلى العمق الذى تكل العيون وترجع حسيرة دون أن تبلغ من إدراكه وطرًا..»[٢].

واعتبر حسن صالح الجداوى الشعر أشهى زهرة وفاكهة ينبتها العقل الإنسانى وأسنى شعاع يرسله»[٣].

وسار السحرتى على دربهم فربط بين الفكر والشعر الجيد ربطًا محكمًا إذ قال: «ليس من شك فى أن بث الفكر الأصيل فى الشعر من سمات كبار الشعراء البارزين، وذلك لأن الأصالة لا تأتى إلا بالفكر الواسع وأصالة التأمل»[٤].

فإذا تركنا الرومانسيين ورجعنا إلى الإحيائيين وجدنا البارودى يقول: «إن الشعر لمعة خيالية، يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، يتبلج بها الحالك»..[٥] فهو يذكر (الفكر) و (الحكمة) ولكنه ذكر غامض لا يكشف عن شىء محدد أو واضح.

ويماثله أحمد شوقى فى الغموض عندما يقول: «الشعر فكر وأسلوب وخيال لعوب وروح موهوب»[٦].

وكان مصطفى صادق الرافعى أوضح منهما، غير أنه لا يصل إلى ما وصل إليه الرومانسيون، عندما قال: «فانظر إلى نفس الشاعر العظيم.. حين تخترق بالفكر حجاب هذه الإنسانية، وتثب بالعاطفة فوق الطباق العليا»[٧].

واللافت للنظر أن أحمد محرم يقارب فى الرأى وجهة نظر أبى شادى والعقاد، حينما يقول:

---

(١) الينبوع و.
(٢) أطياف الربيع ١٣١.
(٣) أنين ورنين ٢٠٣.
(٤) أنداء الفجر ٨٠ - ٨٢.
(٥) ديوانه ١/ل. عبد الحى دياب: التراث النقدى ٢٦.
(٦) أسواق الذهب ١١٩.
(٧) أنين ورنين ٢٠٤.

«الشعر شعاع الخاطر، وعصارة الذهن أو خيال النفس وصورة الطبع»[١] وقد جعله نوعين: «نوعًا تستثار به أهواء النفوس، وآخر تستطلع به دفائن العقول، وهو أشرف النوعين، وأبقاهما على العصرين. وما ملك عنانى مصيبه ونافعه سوى شاعر رقيق حاشية النفس، بعيد مستوى العقل. إلا أن الجمع بين الآلتين ربما كان فوق موهبات الطبيعة ومولوداتها... فخير ما يجود به الشعر بعد التمكن من أساليبه، والوقوف على دقائقه وأسراره، أن تستقيم هاتان الصفتان فى النفس والعقل على مستوى القصد وقاعدة الاعتدال، لأنه كما يثقل الشعر جدًا صرفًا، كذلك هو يستكره فكاهة خالصة». ولا عجب فى هذا القرب على عمومه وبساطته لأن أحمد محرم عاصر الرومانسيين طويلًا.

فإذا تركنا المصريين بعامة وانتقلنا إلى الرومانسيين الإنجليز وجدنا الموقف نفسه، حتى إن د. محمود الربيعى[٢] اعتبر خوض العقاد فى مسألة العلاقة بين الشعور والفكر من النقاط التى تؤكد تأثره بالرومانسية.

فهذا وردزوورث كما رأيناه يجعل التأمل عنصرًا أساسيًا فى عملية الإبداع[٣]. إضافة إلى ذلك كان الشعر عنده نفحة المعرفة وروحها الرفيعة، أو مبدؤها ونهايتها[٤]، والتعبير المتحمس الذى يكتسى به وجه العالم[٥].

واتفق كولردج[٦] مع صديقه وردزوورث فى اعتبار الشعر الزهرة والأريج لكل المعرفة والأفكار الإنسانية، ولكل الانفعالات والعواطف. وأعجبه من الشعر ما احتوى على العاطفة العميقة والتفكير الحاد والصور الأكثر جدة وتنوعًا[٧] أو ما كشف عن وحدة الفكر العميق الدقيق والحساسية الذوقية وتعاطف الإنسان المتأمل (لا المعانى ولا المشارك) مع أخيه الإنسان[٨]. ورأى أن واجب الشاعر أن يتجه إلى أعمق ما فى الحياة العقلية من صور ومشاعر،

---

(١) ديوان محرم ١/٣ - ٤. تطور النقد العربى ١٤٠.
(٢) فى نقد الشعر ١٦٦ - ١٧٠.
(٣) انظر الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩ - والعدد ٤٩٣ - ص ٥. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٤٣.
(٤) أنين ورنين ١٤٥. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩. محمد خلف الله أحمد من الوجهة النفسية ٨٦ - ٨٧. عباس العقاد ناقدًا ٦٠٤. الشفق الباكى ١٢٤٨.
(٥) د. محمد النويهى: طبيعة الفن ١٦. د. عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدًا ٦٠٤.
(٦) سيرة أدبية ٢٦٠. د. نصرت عبد الرحمن ١٢٩. انداء الفجر ٨٢. B.L. ٣٥٥.
(٧) سيرة أدبية ٢٦٧. د. نصرت عبد الرحمن ١٢٩. B.L. ١٦٠.
(٨) سيرة أدبية ٣٩٧. B.L ٢٣١.

وينقلها نقلاً يهز النفس الإنسانية وما حباها الله من قدرات ومواهب[1]. ورأى أن العمل الفنى يحتل موقعًا وسطًا بين عالم الطبيعة وعالم الفكر[2].

وتصور شلى الشعر مركز دائرة الحكمة ومحيطها، يشمل كل معرفة، وترجع إليه كل معرفة، وجذر كل ما عداه من نظم فكرية، وزهرتها، ومنبع كل شىء وزينته، يوقظ العقل ويوسع مداركه. ويجعله حاويًا لروابط فكرية كثيرة لم تكن مدركة[3].

ورأى هازلت أن الشعر ينبع من الجانب الخلقى والفكرى من طبيعتنا[4]، وأنه يرقى بالعقل إلى مستوى الجلال الروحي[5]، وأن الشاعر يعمل أفكاره وعواطفه فى تشكيل الأشياء التى يتخذها مادة لشعره تشكيلاً فنيًا[6].

ووصم ماثيو أرنولد الشاعر تنسون بأنه تنقصه (المقدرة العقلية) على الرغم من مقدرته الفنية الفائقة[7].

٦٧ - كشف الأسرار:

رأى الرومانسيون من الإنجليز والمصريين من النقاد أن الشعر يسعى إلى كشف الأسرار.

فقد فرض شكرى على الشاعر أن يكون بعيد النظر، لا يغتر بالمظاهر، هدفه نور الحق. ورأى أن الشاعر - العبقرى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابه الناس[8].

وقال المازنى فى قصيدة «الشاعر»[9]:

يَـرَى من ستورِ الغيبِ حتى كـأنما ... يُـطَالِعُ فى سفـرٍ جليـلِ المَـرَاقِمِ

لـه خـاطـرٌ يقـظانُ ليس بنـائمٍ ... يَجِيش بـأصـدافِ الـلآلِى الكـرائمِ

---

(١) الثقافة - العدد ١٩٥ - ص١٠٣٣.

(٢) فصل النقد الإنجليزى.

(٣) أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٧٠. ومارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٢، ٥٤٥. وانظر الثقافة - العدد ١٠٥ - ص١٦. Defence ١٥٢ - ١٥٣.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ٨٦، ٨٨. Lectures ٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١١٨. Lectures ٥.

(٦) نفس الموضع فى المرجعين.

(٧) الرسالة - العدد ٦٥٠ - ص١٣٧٦.

(٨) دواوينه ٢٨٧.	(٩) ديوانه ١٧٨.

وقال فى ترحيبه بديوان العقاد: «أحسبنى أريد أن أقول: إنى اطلعت من شعر العقاد على نَوَاحٍ كانت محجوبة عن عينى»[1].

وقال العقاد:

والشعــرُ ألسنــةٌ تُفْضِى الحيــاةُ بهــا ... إلى الحيــاةِ بمــا يــطويــه كتمــانُ
لولا القريضُ لكانت – وهى فاتنةٌ – ... خـرساءَ ليس لها بـالقـولِ تِبيـانُ[2]

وتحدث العقاد طويلاً عن سعى الشاعر إلى كشف الأسرار فى كتبه ويمكن إجمال أهم آرائه فى قوله: «إن التعبير عن النفس يجتمع فيه عندى تحقيق وجودها ومتعتها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب فى لبابه. وما هـو التعبير الـذى عنيناه؟ التعبير الذى عنياه هو كشف المكنون، وتوضيح الأسرار، وتمثيل الخفايا فى صورة تخرجها من عالم الخفاء إلى عالم النور..»[3].

وسلك أبو شادى نفس المسلك فى طول الحديث، خـاصة فى «الشفق البـاكى». قال فى «قطرة»: «نفس الشاعر لا تقنع لأول وهلة بما يطوف عليها من روائع الحكم، ودقيق المعانى، بل تبحث وتفتش عن أبلغ الأمثال، وتنـزع إلى ما وراء المعهـود»[4]. وقال: فى «الشفق»: «الشعر منظومًا كان أو منثورًا يحوى جرثومة هذه الحياة، لأن فيه ذخر الكثير من أسرارها»[5].

وقال فى قصيدة «الفن السماوى»[6]:

يُمَثِّـلُ آيـاتِ الجمـالِ بـوَحْيـه ... ويُعلنُ عن خـافى العـواطفِ والفِكْـرِ
وحـولَ سماءِ الكـون يَرْقَى مُجَنَّحًـا ... عـزيزًا، ولا يَلْقَى المَوَانِعَ إذْ يَسْـرِى
ويبحث عن معنى الحيـاةِ وكُنْهِهـا ... فيُنْشِـد مـا يلقـاه فى البحث من سِرِّ
يـرى فى القَصِىِّ الغيبِ كـلَّ محجَّبٍ ... ويَرْوِى عن الآتِى المحجَّب مِنْ عصر

وجعل الصيرفى الكشف عن الأسرار من مظاهر التجديد فى الشعر الحديث. قال: «خطا الشعر خطوته الأولى نحو التجديد: نحو الخلاص من القافية المطولة... نحو الخروج عن دائرة المديح والغزل المصطنع إلى عالم النفس وكنهها المترامى الأطـراف، إلى التدقيق فى الـزهرة

---

(١) ديوان العقاد ٥.
(٢) ديوانه ٤، ٤٣.
(٣) يسألونك ٣٤. وانظر ردود وحدود ٢٨، ٣١، ٤٥.
(٤) ٥٣. وانظر قطرتان ٦. مسرح الأدب ٢٧.
(٥) ٤١. وانظر ٣٩. أنداء الفجر ١١٤.
(٦) الشفق الباكى ٤٧٨ – ٤٨٠. وانظر ٥٣٦، ٥٧٦.

ونشوئها، فى أعماق البحار وسر مد أمواجها وجزرها، فى كبد السماء ومحاولة كشف خباياها وأسرارها، فى النسمة وما تسر إلى الزهرة، فى الموج وما ينقل إلى الشاطىء، فى الهمسة وفى الصمت، فى النور وفى الظلمة، فى الوجود وما حوى، وفيما خفى وراءه وانطوى»[١].

وفكرة الكشف هذه كانت عند بعض الإحيائيين تظهر فى بعض أقوالهم تلميحًا أو فى صورة غامضة. بقول مصطفى لطفى المنفلوطى: «الشعر نغمة موسيقية قبل كل شىء، ثم يأتى بعد ذلك.. تمثيل الحقيقة، واكتناه أسرار الكون»[٢].

وهذه الأقوال تقترب قربًا شديدًا من آراء الرومانسيين وخاصة الإنجليز التى صورها «بورا» فى قوله: «رغبوا فى النفاذ إلى الحقيقة الكامنة، كى يكشفوا عن أسرارها، ويدركوا من خلال ذلك – إدراكًا أكثر وضوحًا – ما الذى تعنيه الحياة وما قيمتها.... وهذا البحث عن العالم الخفى هو الذى أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء... والرومانسيون الإنجليز لا يشبهون معاصريهم من الرومانسيين الألمان الذين كانوا يقنعون بعواطف الحنين، ولم يكونوا يحفلون كثيرًا بالبحث عن (الما وراء)... وكان هدفهم (الإنجليز) أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشوفهم الفردية، ومن ثم يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار»[٣].

وكان خيال الرومانسيين اللا متناهى هو الذى جعلهم يتوقون إلى الكشف عن أسرار الطبيعة، ويرغبون فى إماطة الحجاب عن المجهول[٤].

٦٨ – البحث عن جوهر الأشياء:

النتيجة الطبيعية للإيمان بأن الشعر يسعى وراء كشف الأسرار أن بحث النقاد طبيعة الحقيقة التى يبحث عنها الشعر. فذهب جماعة منهم إلى أنها جوهر الأشياء.

واقتبس المازنى قول سانت بيف: «إن الشعر خلاصة كل شىء وجوهره»[٥] فأقرّه وأيده.

وقال العقاد: «الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول... قد يخالف الشعر الحقيقة فى صورته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها، ولا يمكن أن يشذ عنها، لأنه لا حقيقة إلا بما ثبت فى النفس، واحتواه الحس»[٦].

---

(١) أبو شادى: أطياف الربيع ١٢٢.
(٢) النظرات ١٠٥/٣، ١٠٦. تطور النقد العربى ١١١.
(٣) الخيال الرومانسى ١٤، ١٥.
(٤) د. عاطف جودة: الخيال ٢٣.
(٥) الشعر ١٨.
(٦) دواوين عبد الرحمن شكرى ٩٧. عباس العقاد ناقدًا ٣٢٥. تطور النقد العربى ٣٣٥.

ويتحدث العقاد فى عبارته الأخيرة عن الصدق، فهو يرى أن الشعر إذا صدق التعبير عن العاطفة لا يمكن - أن يتطرق الكذب إليـه وكأنـه وحى. وطبيعى أن هذه اللفـظة تكشف فيها تكشف عن نظرة الرومانسيين إلى الشعراء ووصفهم بالأنبياء وأن كان قصدهم الأول فى هذا الوصف كشف الحجب عن الأسرار المخبَّأة. والعبارة مأخوذة من عبارة هازلت التى قال فيها إن لغة الخيال صادقة لأن الشاعر يستخدمها ليعبر بها عن انطباعاته[1].

وفى هجوم العقاد على أحمد شوقى اتهمه بالغفلة عن جوهر الأشياء والاهتمام بصفاتهـا العارضة، فقال: «فاعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به»[2].

ويشبه قول العقاد هذا، ما قاله أبو شادى «هذا الشعر العالى يجب أن يكون مرآة صادقة للب الحياة الخالدة المتفائلة»[3].

ويلفت نظرنا قول أحمد ضيف[4] إن الشعر ليس إلا حقيقة مرئية فى ثوب خيالى جميل.

وعقب د. الربيعى[5] على قول العقاد بأنه من أهم الوثائق النقدية، وأن العناصر الأساسية التى تشتمل عليها تلك الوثيقة عناصر رومانسية فى المكان الأول. وعقب الزبيدى[6] على أقوال المازنى والعقاد المذكورة هنا وغيرها بأنها واقعة تحت تأثير هازلت فى محاضرتيه:

«On Dryden and Pope» و «On Poetry in General»

ومقالتى كارليل عن «The State of German Literature» و «Burns».

ولا ننسى أن هدف الشعر عند وردزورث كان عرض الحقيقة عرضًا يورث اللذة[7]، وأن «لى هنت» يؤكد أن الشعر تعبير عن شغف بالحق والجمال والقوة بواسطة الخيال والتصور[8]، وكذلك كان شلى حين يقول: «الشاعر يسعى لفهم الحق والجمال والخير[9]، و «ماثيو أرنولد»

---

(١) فصل النقد الإنجليزى ١١٨.

(٢) كتاب الديوان ٢٠. ماهر حسن فهمى حركة البعث ٢٠٢.

(٣) فوق العباب س. وانظر قطرتان ٧.

(٤) بلاغة العرب فى الأندلس ١١٠. د. عز الدين الأمين ٣١٩.

(٥) فى نقد الشعر ١٦٢.

(٦) ١٤٧.

(٧) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٩.

(٨) د. محمد النويهى: طبيعة الفن ١٥. د. شوكت وعيد: مقومات الشعر العربى ٣٥.

(٩) مقومات الشعر العربى ٣٤. Defence ١٢٣.

حين يقرر: «فى الشعر يقترب الإنسان إلى أقرب مدى ممكن من القدرة على التعبير عن الحقيقة»[1].

وليس معنى ذلك أن الإحيائيين لم يذكروا الحقيقة فيما أتوا به من قول فى الشعر، بل إنهم ذكروها ولكن فى إشارات مبتسرة وأقوال أعم من أن تعبر عن فكرة محددة فضلاً عن أن تكون نظرية. مثل حافظ إبراهيم[2] حين يشير إلى أن الشعر «مسرح الخيال... ووعاء الحقيقة».

٦٩ - التعبير عن الحقيقة العميقة:

لم يكتف على أدهم بالحقيقة المجردة بل يجتازها إلى الحقيقة العميقة بل إلى أعمق الحقائق، حين يقول: «فلا نمنح لقب الشاعر الكبير إلا للشاعر الذى يعبر عن أعمق الحقائق..»[3].

ولا يخفى على أحد ما بين هذا الوصف والوصف الذى أطلقه وردزورث[4] من تطابق لفظى عندما ذكر أن هدف الشعر الكشف عن الحقيقة فى أعمق صورها.

وإذا أردنا أن نبحث عن شبيه لهذه العبارة فى نقدنا العربى القديم لا نجد. فنقادنا القدامى كانوا مشغولين عن الشعر الجيد: هل يمثل الحقيقة أو الكذب. أما أنه يمثل أعمق الحقائق فأمر لم يخطر على بالهم.

٧٠ - التعبير عن الحقيقة العالمية:

أما أبو شادى فقد اختار العالمية وصفا لتلك الحقيقة إذ يقول: «أرقى الشعر هو ما لا ينافى فى روحه الحقيقة العالمية»[5] مستعملاً نفس اللفظ الذى ورد عند وردزورث حين قال: «موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية أو المحلية، ولكن الحقيقة العامة العالمية»[6]، وهذا ما نجده أيضًا عند شلى[7] الذى صرح بأن جوهر اهتمام الشعر الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو المحلية. وقد اعتمد الناقدان على قول معروف لأرسطو يقارن فيه بين الشعر والفلسفة[8].

---

(١) طبيعة الفن ١٦.

(٢) رفائيل بطى: سحر الشعر ١٩٦. جابر عصفور: الخيال المتعقل ٣٢.

(٣) المقتطف - نوفمبر ١٩٣٨ - ص٤٠٧.

(٤) د. محمود الربيعى ١١٨. وانظر ١١١.

(٥) فوق العباب س.

(٦) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٨. Morley ٨٥٥.

(٧) فصل النقد الإنجليزى ٩٠. Defence ١٢٤، ١٢٨.

(٨) فصل النقد الإنجليزى ٩٠. مجلة المجلة - العدد ١٧٧ - ص٥٠.

ولعل ذلك ما أراده العقاد بالحقيقة التى وصفها بالكبرى فى قوله: «ذلك هو التعبير عن النفس، بمعنى إثبات حقيقتها، وإثبات العلاقة بينها وبين الحقائق الكبرى»[1].

وهذا الوصف مثل سابقه لم يرد لا هو ولا ما يشبهه عند إحيائيينا ولا نقادنا القدامى.

٧١ - التعبير عن الحقيقة الأزلية:

أطلق شلى وصف الأزلية على الحقيقة التى ينشدها الشعر فى قوله: «الشعر هو صورة الحياة فى حقيقتها الأزلية»[2].

فإذا بالمازنى يعترض على هذه المقولة - مع نسبته إلى مصدره الألمانى شليجل - معللاً أنه فضلاً عن غموضه الشديد فهو خطأ صريح، لأن الشعر لا يمكن أن يكون صورة الخواطر الأبدية الصادقة. وإنما هو مرآة الحقائق العصرية، لأن الشاعر لا قبل له بالخلاص من عصره، ولا قدرة له على النظر إلى أبعد مما وراءه بكثير. فحكمته حكمة عصره وروحه روح عصره. وتساءل: ما الحق؟ وما الأبدى؟ وما مقياسه؟ ألا ترى أن «يقين» اليوم قد يصير «شك» الغد؟ فأنَّى لشاعر أن يصل إلى هذه الحقائق الأبدية؟.

ومع ذلك فإننا نجد أن أبا شادى يوافق على وصف الحقيقة بالأزلية حين يقول: «إن أسمى الشعر الذى يرتفع إلى مقام الخلود ليس ما يحوم عاجزًا حول العابر المألوف، بل هو ما يحلق بموضوعه - ولو كان فى ظاهره تافهًا - تحليقًا ينتظم الحقائق الأزلية فى عرض فنى ساحر، لا تذهب برونقه العصور، ولا تطغى بضوضائها على حلاوة موسيقاه، وافتتان أخيلته..»[3]. ثم يورد عبارة شلى واضحة صريحة فى قوله: «العمل الأدبى الخالد حقًا هو مرآة لنفسية صاحبه الكبيرة، وهو ترجمان عن الحقائق الأزلية فى ألوان من الجمال المستمدة من عناصر اللغة والخيال»[4].

وعبد الرحمٰن شكرى يقصد معنى قريبًا مما قاله شلى، عندما يقول: «ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظر، غير آخذ رواء المظاهر مأخذه نور الحق، فيميز بين معانى الحياة التى تعرفها العامة وأهل الغفلة وبين معانى الحياة التى يوحى إليه بها الأبد.. وليس الشاعر الكبير من يعنى

---

(١) يسألونك ٣٤.

(٢) فصل النقد الإنجليزى ١٢٥. أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص٣٦٨. مقومات الشعر العربى ٣٤. Defence ١٢٨.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ١٩٦.

(٤) رائد الشعر الحديث ٢/٢٤٠. وانظر ١/١٤٨.

بصغيرات الأمور، ولكنه الذى يحلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه، ثم ينظر فى أعماق الزمن آخذًا بأطراف ما مضى وما يستقبل. فيجيء شعره أبديًّا مثل نظرته»[1].

٧٢ - التأمل الفلسفى والشعر:

أوغل بعض الرومانسيين فوصلوا بالتأمل الشعرى إلى حدود الفلسفة. ويتفق الدارسون على أن جماعة الديوان وبعض الرومانسيين عنوا بالفلسفة، وقصدوا إلى الاعتماد على الأفكار الفلسفية فى أشعارهم، ودعوا إلى ذلك.

ولكننا قبل أن نعرض لتعبيراتهم عن أفكارهم نذكر أن الرافعى من الإحيائيين يقـول: «ينبغى ألا يكون للفلسفة أثر إلا فى معانى الشعر لتصير من الخيال وقوة التصوير وبراعة الابتكار بحيث تدل على عقل صاحبها دلالة المطابقة، وتزيد محاسن الشعر. أما من يخلط بين معانى الفلسفة الفنية ومعانى الشعر فإنه يجيء بفلسفة ركيكة. ومن يلتزم فى فلسفته نوعًا واحدًا من مذاهب الشعر كالحكمة مثلاً فإن شعره يكون باردًا ثقيلاً. والشاعر المجيد هو من يجمع فى شعره الجمال الروحى فى المعتيين الفلسفى والشعرى، فيكون شاعرًا وفيلسوفًا معًا، كما هى حـال بعض شعراء الأنـدلس، كيحيى الغزال وأبى الفضـل بن شرف وأبى الحسن الأنصـارى الجيانى[2]. ويلاحظ على هذه العبارة نوع من الغموض فتراها مرة تتسامح وتقبل الفلسفة فى الشعر بل تراها ضرورية لجودته، ونراها مرة أخرى لا تتسامح وتكاد تطرد الفلسفة من الشعر.

فإذا تركنا الإحيائيين إلى الرومانسيين وجدنا المازنى يكتفى بالربط بين الشعر والفلسفة، ولكنه يعنى بأوجه الفروق بينهما، فقال: «ولا يجهلن أحد فيحسب أن الدين والفلسفة والشعر شيء واحد. فإنها - على اتصال ما بينها وإحكام رابطتها - لكل منها مظاهر خاصة. ولكنها جميعًا - على اختلاف مظاهرها ومناهجها - تمثل (وجوه الفكرة)»[3].

أما العقاد فقد ربط بين الشعر والفلسفة بأكثر مما فعل المازنى، وإن حرص هو أيضًا على التفرقة بينهما يقول: «الحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف فى النسب وتغير فى المقادير. فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر. ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف»[4].

---

(١) دواوينه ٢٨٧.

(٢) تاريخ آداب العرب للرافعى ٣/٣١٢. د. عز الدين الأمين ١٣٢.

(٣) الشعر ٤٢.

(٤) فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

وبالغ أبو شادى فى التعبير عن هذا فى بعض أقواله فلقد قال: «إن الشعر فى روحه وغايته توأم للفلسفة»[1]. وقال: «لما كان من أظهر خصائص الشعر العالمى أن لا يفرق ما بين العاطفة والفكر فى استيعابه، فلا عجب إذا وجدنا شأن الفلسفة مع هذا الشعر شأن الأدب العام، حتى ذهب «برونتج» إلى القول بأن الفلسفة تأتى قبل الشعر الذى يعده أسمى خلاصة لها. ونلمح مثل هذا الرأى حتى من وردزورث شاعر الطبيعة المشهور، وقد أجمع أكبر النقاد على أن الغاية الفلسفية العظمى هى حلية أسمى الأدب وأسمى الشعر»[2]. ومع هذا فقد عاد أبو شادى واعتدل فى رأيه حين قال: «فى حين أن مذهب الشمول - وهو مذهب الوسط الذى ندين به، ونطبقه على أنفسنا قبل غيرنا، هو مذهب الإيمان بترقرق الشعر فى كل شىء إذا وجدنا من يقطفه ويؤلفه، وهو مذهب لا يجد من ضروب الشعر موضوعًا ولا أسلوبًا ما دامت تنبض بالشعور، ويزيدها قيمة أن تستوعب الفلسفة والتأمل لأنها بمنزلة التجاوب العميق مع الحياة»[3].

ويمكن أن يقول إن هذه الفكرة شاعت وكثرت فيها الأقوال فنجد مثلًا قولًا لحسن صالح الجداوى: «لما كان الشعر تعبيرًا موسيقيًا عن عواطف دقيقة (فلبسفية النشأة)، كان أحوج من جميع فنون الكلام إلى اللغة السهلة...»[4].

وآخر لعبد العزيز عتيق حين نسب للشاعر نفس طفل وفكر فيلسوف[5].

فإذا نظرنا إلى الرومانسيين الإنجليز وجدنا أن وردزورث وكولردج وشلى يرددون قولة أرسطو: «الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة»[6] بشكل أو بآخر.

٧٣ - الشاعر فيلسوف:

لم يكتف العقاد بالربط بين الشعر والفلسفة ووصل بالأمر إلى مداه، وجعل من الشاعر الذى يستحق أن يوصف بالعظمة فيلسوفًا قال: «حد الشاعر العظيم عندى هو أن تتجلى فى

---

(١) فوق العباب س. وانظر الشفق الباكى ٤٣.
(٢) قطرتان ١٠. وانظر رائد الشعر الحديث ١/١٧٢.
(٣) الثقافة. العدد ٧٢٥ - ص ٩.
(٤) أنين ورنين ٢٠٢.
(٥) أبو شادى: أنداء الفجر ٩٤، ٩٨.
(٦) فصل النقد الإنجليزى ٩٠. النظرية الرومانتيكية فى الشعر. مجلة المجلة - العدد ١٧٧ - ص ٥٠. الرسالة الجديدة - ١٩٥٥/٧/١٦ - ص ٢١. Morley ٨٥٥. سيرة أدبية ٣٦٩. B.L ٢١٤.

شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهبًا فى حقائقها وفروضها، أيا كان هذا المذهب، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه. فإذا جمع الشاعر بين الأمرين - أى إذا رسم صورة كاملة لطبيعة، وشرع لنا مذهبًا خاصًا فى الحياة. فذلك هو الشاعر الأعظم الذى ندر أن يجود الزمان بمثله فى الدهور المتطاولة والأجيال المتباعدة»[١].

وهذا الرأى سبق أن أثبته وردزورث فهو يقرر أن الشاعر يشبه الفيلسوف من حيث هدف نشاطه، إنما الاختلاف بينهما فى طريقة عرض الأفكار عند كل منهما[٢].

وبعبارة أوضح يؤكد كولردج أن: «لم يوجد إلى الآن شاعر عبقرى دون أن يكون فى نفس الوقت فيلسوفًا ثاقب البصر»[٣].

أما شلى فقد أكد نفس المقولة بطريقة أخرى حيث قال: «إن الذين يثيرون المتعة الحقة إنما هم فلاسفة الشعراء»[٤].

٧٤ - الفيلسوف شاعر:

إذا نظرنا إلى الوجه الآخر من هذه الفكرة، أى أن يكون الفيلسوف شاعرًا، فإننا نجد الاتفاق بين الرومانسيين الإنجليز والمصريين على أن هذه المقولة سليمة وصحيحة. قال العقاد: «فلا نعلم فيلسوفًا واحدًا حقيقًا بهذا الاسم كان خلواً من السليقة الشعرية، ولا شاعرًا واحدًا يوصف بالعظمة كان خلوًا من الفكر الفلسفى»[٥].

ويمثل ذلك القول سبق كولردج وشلى فاعتبرا مجموعة من الفلاسفة مثل أفلاطون وبيكون وغيرهما شعراء ممتازين[٦].

وهكذا يتبين لنا أن كلمة التأمل كانت غريبة على النقد العربى قديمه وحديثه. فقد ألف النقاد الحديث عن المعانى، يوازنون بينها وبين الألفاظ، ويختلفون فى تفضيل أىٍّ منهما على

---

(١) فصول من النقد عند العقاد ٢٣٤. وانظر ساعات بين الكتب ١٩٢.
(٢) فصل النقد الإنجليزى ١٠٦.
(٣) نفس المرجع ١٢٤. مقومات الشعر العربى ٣٤. سيرة أدبية ٢٦٠ B.L ١٥٥.
(٤) أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص٥٤٤. Defence ١٢٧ - ١٢٨.
(٥) ساعات بين الكتب ١٩٣. فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.
(٦) فصل النقد الإنجليزى ٨١، ٨٢، ٨٩. أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص٣٦٧. Defence ١٢٧. سيرة أدبية ٢٥٠. B.L ١٤٩.

الأخرى. أما الحديث عن الأفكار، ونوع الحقائق التى تناسب الشعر، واعتبار التأمل عنصرًا أساسيًّا فى الشعر، والقول بأن التأمل فى وقت الهدوء هو الذى يحيى التجربة الشعورية مرة أخرى، ويحولها إلى تجربة فنية تدفع الشاعر إلى نظم الشعر، فأمر لم يعالجه لا القدماء ولا الإحيائيون من نقادنا، وإذا كان الأمر كذلك فأبعد ما يكون عن تفكيرهم أن يصلوا بهذا التأمل إلى حدود الفلسفة. وأن يعنوا بصلة الشعر بالفلسفة وما حول ذلك من أفكار كما رأينا نقادنا الرومانسيين يفعلون بعد أن تأثروا بأفكار الرومانسيين الإنجليز وغيرهم.

وفى هذا الموضوع يحسن أن نقسم ملاحظاتنا إلى مجموعتين، مجموعة تدور حول التأمل فى عمومه، ومجموعة أخرى تدور حول التأمل الذى أغرق فى الفكر، فوصل إلى أبواب الفلسفة بل ولجها.

أما المجموعة العامة فقد شارك فى التعبير عنها نقادنا الأربعة، خاصة فى الأفكار الرئيسية منها التى تنادى بعدم الفصل بين العاطفة والفكر (رقم ٦٦)، وبالرأى الذى امتاز به الرومانسيون جميعًا، وهو القول بأن الشعر يسعى إلى كشف الحجب وإبراز ما وراءها من أسرار (رقم ٦٧)، وينضم إليهما د. طه حسين فى موضوع اتحاد الفكر مع العاطفة، بل وصل الأمر ببعضهم إلى عدم الاكتفاء بالآراء ينثرونها فى كتاباتهم المتنوعة هنا وهناك، فكتبوا المقالات المتخصصة التى توضح الفكر تفصيلاً من جميع جوانبها كما فعل العقاد فى اتحاد العاطفة مع الفكر.

وفى هذه المجموعة العامة تردد عند نقادنا أسماء النقاد الإنجليز الأربعة أيضا، لأنها - كما رأينا - تتناول الحقائق الأساسية عند الرومانسيين، حتى إن بورا جعلها ظاهرة تعم جميع الشعراء الإنجليز. وطبيعى أن يبدو اسم «ماثيو آرنولد» فى هذه القضايا، لأنها تتصل بالتفكير والمعرفة والثقافة، وهى الأمور التى عالجها كثيرًا وبها عرف.

وفى مجموعة ما أبرزناه من أفكار حول التأمل العام أوردنا عددًا من العناصر التى قصرنا كل واحد منها على عبارة واحدة تصور الحقيقة التى يجب أن يعنى بها الشعر، ليكشف ذلك عن أخذ الناقد المصرى من الناقد الإنجليزى عبارات بنصها. فلقد نقل نقادنا عبارات عديدة من وردزورث ومن شلى خاصة.

وعلى الجانبين برزت أسماء نقاد ليس لهم إسهام واضح مثل على أدهم صديق العقاد، الذى استعار نصًّا من وردزورث دون أن يعلن استعارته. أما الجانب الإنجليزى فقد صادفتنا أقوال لى هنت، وهو من صغار رومانسيى النقاد الإنجليز.

وتتجلى فى هذا الموضوع السمة العامة فى عدم ذكر اسم الناقد الإنجليزى الذى يؤخذ أحد

النصوص عنه مثلما فعل المازنى عندما عارض وصف شلى للحقيقة بالأزلية فى نص طويل، دون أن يذكر اسمه (رقم ٧١)، غير أن شكرى وأبا شادى وافقا شلى فى الوصف الذى أطلقه على الحقيقة، وإن كانا قد شاركا المازنى فى عدم ذكر اسم شلى أيضا.

ويبرز العقاد بشكل لافت للنظر فى موضوع التأمل الفلسفى، وهو معروف بإعماله الفكر فى شعره حتى عاب عليه بعض النقاد ذلك أكثر من مرة.

وفى الحديث عن العنصر الذى اكتفى بالربط والتفرقة بين الفلسفة والشعر (رقم ٧٢) فإننا نجد المازنى وأبا شادى يشاركان فى الحديث عن الفكرة وانضم إليهما فى ذلك حسن صالح الجداوى صديق أبى شادى، وعبد العزيز عتيق.

وعندما يثار موضوع العناصر الخاصة بالتأمل الفلسفى لدى النقاد الإنجليز تتردد دائماً أسماء وردزورث وكولردج وشلى، لأنهم أخذوا الحقيقة التى نادوا بها عن إمام النقد الفلسفى فى الموروث اليونانى المعروف: أرسطو (رقم ٧٢)، واتفق العقاد مع وردزورث وشلى وكولردج فيما يتعلق بالشاعر الفيلسوف والفيلسوف الشاعر، بل إنه أخذ نفس عبارة الناقد كولردج دون أن يذكر اسمه أو ينسب القول إليه.

اللغــة

مقدمــة

كل دارس للأدب الحديث، أو مطلع عليه يدرك أن تغييرًا واسعًا قد طرأ على لغة الشعر، وأن الإحيائيين قاموا بثورة على لغة الأدباء التقليديين السابقين عليهم.

وعلى الرغم من ذلك لم يرض الرومانسيون عن لغة الإحيائيين. وعندما ننظر في دعاوى ذلك العصر، نجد من النقاد من أراد أن يثور ثورة شاملة، داعيًا إلى طرح اللغة الفصيحة لأنها لغة قد ماتت ولم يعد يستعملها أحد في نشاطه الحى، واستخدام العامية المصرية، التى اتخذناها لغة لحياتنا اليومية، في جميع إبداعاتنا الثقافية أيضًا. وكان على رأس هؤلاء الدعاة سلامة موسى.

ولكن فئة أخرى من النقاد وهى الغالبية لم تتحلل من روابطها الوثيقة بالتراث العربي، على الرغم من ثقافتها الأجنبية الواسعة ودعواها الجهيرة إلى التجديد. فدعت إلى الإبقاء على الفصحى مع إجراء تغييرات نشير إلى ما يهم بحثنا منها.

٧٥ – الشعر يقتضى لغة خاصة:

ذهب بعض النقاد إلى أن الشعر يقتضى لغة خاصة به، بسبب ما يحمل من عواطف يريد أن ينقلها إلى المتلقين. يقول المازنى: «فإذا صح ما نذهب إليـه من الرأى استـوجب ذلك أن لا تكون لغة الشاعر كلغة الناس، بل لغة تصلح لهذه الأفواه السماوية التى تخرج منها وتند عنها، ولا يتهيأ ذلك بالمجـاز والاستعارة ومـا إلى ذلك فقط، بـل باغفـال كل لفظ وضيـع مضحك»[١].

ثم استعار من صفات العواطف وصفًا للغة التى عناها: «لما كان الشاعر لا يسوق لـك الشىء من أجل أنه حقيقة وحسب، بل كما تراه وتحسه روحه، فقد صار لابد له من لغة حارة مستعارة يترجم بها عنه»[٢].

(١) الشعر ٣٧. د. عز الدين الأمين ٢١٠. د. محمد زغلول سلام ٢٥٥.
(٢) الشعر ٢٢.

ولا يكتفى المازنى بذكر المجاز والاستعارة وإنما هو يؤكد أن المحسنات البلاغية من عناصر تلك اللغة العاطفية، إذ يقول: «لا شك فى أن العاطفة فى الشعر هى الأصل فى هذه المحسنات التى يخلعها عليه قائلوه، ومبعث هذا البديع الذى جن به الناس، وافتتنوا ببهجته فى الزمن الأخير»[1].

ولم يكن المازنى غافلاً عن إساءة استخدام الشعراء للمحسنات البلاغية، فقد فرق بين جميل منها يستعمله الشعراء المطبوعون، وذميم يستعمله الشعراء المتصنعون، إذ يقول: «قد يستعمل هذه المحسنات طائفة الناظمين والمقلدين. ولكنك تراها فى كلامهم نافرة مرذولة، ثقيلة الورود على النفس، ممجوجة فى السماع، من أجل أنها محسنات أتى بها صاحبها لبريقها وزونقها لا لأنها عالقة بالعاطفة، وإنما تراهم يستكثرون من البديع والاستعارات والمجازات فى كلامهم ليخفى وميضها قدم المعانى وقبحها وفسادها»[2].

وواضح أن دعوة وردزورث وكولردج إلى أن الشعر فى جوهره عاطفة، وأن تلك العاطفة هى التى تدفع الشاعر إلى استخدام عناصر البراعة الشعرية، من لغة مجازية، وألوان بلاغية هى نفس الدعوة التى عبّر عنها المازنى[3].

٧٦ - قصور اللغة:

اللغة هى أداة التعبير الكلامى[4]. وليست هى بأى حال الشعر، والشعر ليس هو اللغة وإنما اللغة أداة للشعر، مثل الألوان والرخام والألحان التى هى أدوات للتصوير والنحت والموسيقا والغناء[5]. أما الشعر فصناعة توليد العواطف بواسطة الكلام. فالشاعر يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التى تبعث فى نفس القارئ ما يقوم بخاطر الشاعر من الصور الذهنية.

وقد أحس الرومانسيون أن اللغة قاصرة عن أن تعبر عما فى نفوسهم إلا وحيًا أو رمزًا، فصار الخيال عاملاً متممًا ضروريًّا ليعوض هذا القصور. واضطر الشعراء إلى أحد أمرين، إما عدم الاستقصاء بل الغموض أحيانا، وإما الرمز. وقد تناولنا الحديث عنه عندما عالجنا موضوع الخيال.

---

(١) الشعر ٢٢.

(٢) الشعر ٢٣.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ٩٩، ١٠١. سيرة أدبية ٢٩٥ B.L. ١٧٧. Morley ٨٥٢، ٨٥٣.

(٤) فصول من النقد عند العقاد ٢٩٦. أثين ورنين ٢٠٢. فوق العباب م.

(٥) فصول من النقد ٢١٤.

ونادى المازنى والعقاد بعدم الاستقصاء. ورأى المازنى[1] أن الإفصاح والوضوح غير مستحسبين فى الشعر، وكلما ترك الشاعر للخيال المجال فى التهويم كان الشعر أبلغ تأثيرًا، وأوقع فى النفس - وقال العقاد: «لا يحتاج الأمر فى الشعر إلى الجلاء والإبانة كما هو فى النثر. فإنه كما تقدم يقصد به التأثير ولا يقصد به الإقناع. والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعانى الجلية. فقل أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشرح والتفصيل فيما يريدون الإعراب عنه، كما يتكلفهما المبتدئون منهم، لأنهم أخبر بوسائل التأثير، وأعرف بالألفاظ التى لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس»[2].

والغموض ظاهرة مطلوبة عند الرومانسيين الغربيين، يقول د. شوقى اليمانى السكرى: «لقد عاصر الرومانتيكيون نشأة الثورة الفرنسية وقيام حكم نابليون بعدها، وهالهم على الأخص ما اقترف فى عهد روبسبير من مذابح... لم يكن غريبًا إذن أن تتغلب على الرومانتيكيين تلك النزعة الفردية الذاتية، وذلك الغموض فى الإحساس والتعبير، وذلك الانطلاق البعيد وراء الخيال الجامح»[3].

٧٧ - لغة الشاعر من لغة قومه:

أما أبو شادى فله من اللغة موقف متميز، حيث يرى أن الشاعر رسول قومه، ولذلك يجب أن يكون بيانه من بيانهم، ومهما تأنق فى تعبيره ينبغى ألا يرتفع صوته مستوى آذانهم ومداركهم، وإلا صار غريبًا عنهم. وخلص من ذلك إلى الدعوة إلى تمصير اللغة العربية، بجعلها صورة صادقة للحياة المصرية، تعكس صور الحياة الشعبية، وتحمل مفردات وطنية وتعبيرات محلية. ولم يقصد الإساءة إلى الفصحى، ولكنه أراد مجرد صبغها بالصبغة الوطنية. مع المحافظة جهد الطاقة على شرف الديباجة العربية السليمة[4].

ودعوة أبى شادى هذه تتسق مع الدعوة إلى بعث الروح المصرية فى ثقافتنا عامة، تلك الدعوة التى سادت فى مطلع القرن العشرين. وكان هيكل أبرز ممثليها فى الأدب. وعلى الرغم من ذلك فإن العين لا تخطىء وجود شىء من التقارب بينها وبين دعوة وردزورث إلى الاهتمام بأهل الريف والدهماء من الناس، واتخاذ لغتهم أداة للشعر بعد إدخال شىء من التنقيح عليها، خاصة إذا ما لاحظنا نص أبى شادى على «الشعبية».

---

(١) الشعر ١٥. د. محمد زغلول سلام ٢٥٢.

(٢) فصول من النقد ٢١٤. عباس العقاد ناقدًا ٤٧٨ - ٤٨٣.

(٣) تطور النقد الأدبى فى إنجلترا ٤٤. د. محمود الربيعى ١٨٠.

(٤) الشفق الباكى ٤٥. جماعة أبولو ٢٠٨.

٧٨ - اللغة العامية:

أما شكرى فيرد على الداعين إلى اتخاذ اللغة العامية أو لغة الكلام العادى لغة للشعر إذ يقول: «تعمد جعل لغة الشعر قريبة من لغة الكلام لا يأتى بالسهل الممتنع وإلا ما سمى ممتنعًا. فهو ممتنع لأنه بعيد عن ركاكة وغثاثة وفتور من يحاكى لغة الكلام»[1].

ودعوة أبى شادى إلى تمصير لغة الشعر، لا تمنع من أنه يقف موقفًا قريبًا من موقف شكرى، ويرفض صلاحية العامية للشعراء كما رأينا فى حديثنا السابق عن اللغة. ويؤكد ذلك الرفض فى موضع آخر ويدعو إلى رفع مستوى الجماهير. إذ يقول: «لكننا نعذر الفنان الضليع إذا أبت طبيعته الخالقة أن تقف عند المعايير والمقاييس المقررة، ورفضت النزول إلى مستوى الجماهير، بل أرسلت فنها طليقًا معتزًّا بشخصيته، مهيبًا بالخاصة قبل أن يهيب بالدهماء، ومرتفعًا بالجماهير عن طريق أولئك الخاصة والمريدين الذين ينوبون عن الفنان فى نشر رسالته»[2]. ويقف هذا الموقف أحمد لطفى السيد ود. محمد حسين هيكل وغيرهما[3].

فإذا دققنا فى مقولات الرومانسيين الإنجليز فى هذا الصدد وجدنا هذا القول يأتى على لسان كولردج[4] فى الرد على دعوى وردزورث هذه.

٧٩ - بساطة اللغة:

اتفق الرومانسيون العرب على الدعوة إلى بساطة اللغة، وتخليصها من الشوائب التى تعيبها،، مثل الألفاظ الغريبة الحوشية والقوالب التى تحجرت ففقدت كل محتوى عااطفى. يقرر عبد الرحمن شكرى: «الأدباء فى مصر يخلطون فى الكلام عن الأساليب خلطًا كثيرًا. فهم يتناسون أن أجل الشعر العربى وأفخمه... هو الشعر الذى لم تتكلف فيه الغرابة. فإن المعلقات أسلس وأجزل شعر الجاهليين (ما عدا الغزل) وأقله غرابة وتعقيدًا. وشعر الشريف، أجله وأفخمه ما لم يتكلف فيه الغرابة... وإذا نظرت فى شعر الحريرى، وجدت أنه مترع بالغريب، ولكنه بالرغم من ذلك ليس من حسن اا‌لشعر... فللشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح

---

١) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٨.

(٢) فوق العباب ز.

(٣) سماح ٩٠ - ٩٥.

(٤) محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ٢٣٩. عماد حاتم ٣٠٣. أحمد أمين ٣٢١. الرسالة الجديدة ٢١. الثقافة - العدد ١٩١ - ص ٨. B.L ‏١٣. ١٦٢ والفصول من ١٧ إلى ٢٠.

سواء كان غريبًا أو معهودًا أليفًا. وليس له أن يتكلف بعض الأساليب»[١].

ويعزز هذا القول قول العقاد فى حديثه عن أحمد شوقى: «فهو قد نشط بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعانى المكررة، ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر (الشخصية) الخاصة التى لا تخفى معالمها ولا تلتبس بغيرها.. والاستثناء.. شعر ظهر لشوقى فى أخريات أيامه.. ذلك هو باب القصائد الفكاهية... ظهر فيه شوقى بملامحه الشخصية، لأنه أرسل نفسه على سجيته، وانطلق من حكم المظهر والصنعة والقوالب العرفية التى تنطوى فيها ملامح الشخصية وراء المراسم والتقاليد»[٢].

ووافقهما كثيرون مثل فتحى زغلول[٣] وعبد العزيز عتيق[٤] وأبى شادى الذى ذم محاكاة القدماء حين يقول: «إن الشعر المصرى التقدمى الحديث يعتمد على الطلاقة الفنية، وحرية التعبير الوجدانى، مع الترفع عن المحاكاة، ومع التطلع إلى السمو الإنسانى. إلى هذا دعا وبهذا نادى أستاذنا خليل مطران فى مستهل هذا القرن بل قبل إشراقه..»[٥].

وتتضح هذه الدعوة عندما نسلط عليها أضواء من الرومانسية الغربية، التى اعتبرت الكلاسية طبقة أرستقراطية، تحافظ فى حديثها على قوالب وأساليب بالية، وهاجمتها هجومًا عنيفًا، ودعت إلى التخلص من هذا التكلف المقيت، والاستعاضة عنه باللغة اللبسيطة. وكان أبرزهم فى ذلك وردزوورث[٦] وكولردج[٧].

٨٠ - عدم التفرقة بين الألفاظ:

يرفض شكرى التفرقة بين الألفاظ فى ذاتها رفضًا قاطعًا، فهو يقرر: «قد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، ويحسب أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة، وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة»[٨]. كذلك يتفق العقاد مع شكرى فى رفض التفرقة بين

---

(١) دواوينه ٣٦٧.

(٢) دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ٥١ - ٥٣. ساعات بين الكتب ١٢٦.

(٣) د. محمد زغلول سلام ١٦٢.

(٤) أنداء الفجر ٩٧.

(٥) المقتطف - يناير ١٩٥١ - ص ١٠٨، ١٠٩، ١١١. وانظر الينبوع هـ. فوق العباب ز.

(٦) المجلة - العدد ٣٢ - أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨٠، ٨١. والعدد ٦٥ - يونية ١٩٦٢ - ص ٢٥. والعدد ١١٨ - أكتوبر ١٩٦٦ - ص ٤٩ - ٥١. والعدد ١٧٧ - سبتمبر ١٩٧١ - ص ٥٠. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ٩٠، ٩١. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨. Morley ٨٥٠، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٧.

(٧) سيرة أدبية ٧١. B.L ٤٠.

(٨) دواوينه ٣٦٨.

الألفاظ واعتبارها كلها سواء. قال فيمن عاب رأيهم: «ومنهم من ينتظر من الشعر ألفاظًا بعينها، يقرؤها فيطمئن على الكلام، ويوقن أنه غير مخدوع فى صحة الصنف المعروض عليه. فالكلام الذى فيه الأزهار والبلابل والكواكب والغدران، وفيه مع هذا عيون وثغور وقبلات وخدود وكئوس وأشواق، يستحيل ألا يكون شعرا»[1].

وهذا ما يقول به الرومانسيون الغربيون الذين لا فرق عندهم بين الكلمات بعضها والبعض الآخر. فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة. بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو بها فى موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات»[2]. وهو أشد اتفاقا مع وردزورث الذى رفض بشدة فكرة المعجم الشعرى[3].

٨١ - كراهية الزخرف:

أجمع الرومانسيون فى مصر على كراهية التكلف والزخرف وحب الصدق فى التعبير، يقول د. محمد مندور عن جماعة الديوان: «الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق فى الإحساس، والصدق فى التعبير»[4].

وفى هذه المسألة تطالعنا عدة أقوال تتقارب معانيها حتى تختلط أحيانًا، وتتباعد فيتميز كل منها عن الأخرى تميزًا كافيًا أحيانًا أخرى. فكثيرًا ما نجد الأدباء المحدثين يستخدمون كلمتى الصنعة والصناعة مثلاً بمعنى المحسنات البلاغية، وكثيرًا ما نجدهم يستخدمون إحداهما بهذا المعنى، والأخرى بمعنى نظم الشعر. وسنحاول فيما يلى أن نستبعد الكلمات الملتبسة، مستخدمين الكلمات التى يمكن أن تتفق على فهمها حتى لو لم يشع استخدامها كثيرًا.

فهناك مثلا كلمة «التجويد»، فلقد قال العقاد فيها وهو يتحدث عن الشاعر الإنجليزى توماس هاردى: «فالقصيدة من قصائده لا تنظم أنها ينبغى أن تنظم، بل هى منظومة لأن الشاعر قد جمع لها عزيمته، وأبى عليها إلا أن تكون، فهو يتخذ لنفسه عند البداية خاطرة مرسومة، وصيغة معلومة، تلتقيان فى أنشودة منظومة. فإذا تعذر عليها ذلك، أو أبت اللغة أن تسلس له مقادها، عمد الشاعر إلى سلطانه، وألجأها كرها إلى الوفاق فى عبارة منظومة»[5].

---

(١) ساعات بين الكتب ١٢٦.

(٢) مجلة المجلة - العدد ٣٢ - الصادر فى أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨١. د. محمد زغلول سلام - ٢٥٦. وانظر B.L ٤.

(٣) مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦. Morley ٨٥٢، ٨٦١.

(٤) النقد والنقاد المعاصرون ١٥٠. د. عز الدين الأمين ٢٠٣. د. محمود الربيعى ١٤٦.

(٥) فصول من النقد ٢٧١.

وإذا أبعدنا بعض التطرف فى هذا الوصف والخصوصية بالشاعر الموصوف، استطعنا أن نقول إن العقاد وأبا شادى رضيا عن التجويد[١]، بل ذهب العقاد إلى أن التجويد أمر طبيعى، كان يفعله الشعراء فى الشرق والغرب. وإذا كانت أقوال المازنى تبدو متناقضة[٢]، فقد فسر د. محمد مندور هذا التناقض[٣]. وموقفه الحق فيما نرى هو الذى كشف عنه فى «قبض الريح»، عندما قال: «الأدب إلهام وفن... ولابد فيه من الإحساس والتجويد، أى من الصبر وصحة النظر وسلامة الذوق وصدق السريرة وحسن الاستعداد..»[٤].

وهناك الكلمة الثانية «التنقيح»، أى الجهد الذى يقوم به الشاعر بعد فراغه من النظم لتنقية قصيدته من الشوائب، سواء فعل ذلك بعد الفراغ بمدة قصيرة أو مدة طويلة، بل قد يفعل ذلك فى الطبعات التالية على الطبعة الأولى من ديوانه. وقد رضى عنه وأوصى به شكرى والعقاد والمازنى[٥]، وإن كان بعض الدارسين اختلف فى موقف المازنى والعقاد.

فإذا استبعدنا هاتين الكلمتين: التجويد والتنقيح، من الطريق الذى نسلكه نحو هدفنا، استطعنا أن نقف بالكلمة الثالثة، التى نود أن نبعدها عن كل لبس، لذلك نختار لها أن تكون الزخرف.

وصف أحمد زكى أبو شادى موقف خليل مطران من «الزخرف» فى الشعر بقوله: «إن من أولى تعاليم مطران التى تشبعت بها منذ حداثتى.. ترك التصنع وإرسال النفس على سجيتها إرسال المستعد المتمكن»[٦].

ووقف عبد الرحمن شكرى من موضوع الزخرف موقفًا صريحًا، فعابه وعاب كل من سعى إليه، ولو كان من العرب القدماء، حين يقول: «فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشعر وحقارته، فخذ ديوانًا واقرأه. فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة، مثل النجم أو السماء أو البحر فاعلم أنه خير الشعر. وأما إذا رأيته وأكثره صنعة كاذبة،، فاعلم أنه شر الشعر... غير أن بعض الناس يحسب أن سلامة الذوق فى رصف الكلمات كأنما الشعر عنده جلبة وقعقعة بلا طائل معنى، أو كأنما هو طنين الذباب»[٧].

---

(١) الموضع السابق. عباس العقاد ناقدًا ٣٥٢. الينبوع د.

(٢) شعر حافظ ٩. ديوانه ١١٦. د. عز الدين الأمين ٢٠٣.

(٣) النقد والنقاد المعاصرون ١٥٤، ١٥٧.

(٤) قبض الريح ٢٩، ١١٧.

(٥) شعر حافظ ٥، ٩. ديوان المازنى ١١٦. مقال العقاد وتنقيح السعر لأحمد إبراهيم الشريف فى مجلة المجلة – العدد ١٤٨ – الصادر فى أبريل ١٩٦٩ – ص ٣٢. النقد والنقاد المعاصرين ١٥٧، ١٥٨ كمال نشأت ٢٤١.

(٦) د. محمد عبد المنعم خفاجى: رائد الشعر الحديث ٧٩/١

(٧) دواوينه ٢٨٨.

ووقف العقاد نفس موقف شكرى، فذم الزخرف كثيرًا، وكان مما قاله: «هذا سبب إعجاب الناس بالأشعار والخطب والكتب التى مصدرها السليقة، وامترائهم فيما تعبث به يد الصنعة. لأنهم يقرءون نتاج السليقة فينفذ إلى سلائقهم، ويصيب مواقعه منها، ويحرك من القارئ مثل ما حرك من نفس الشاعر أو الكاتب. فيعلمون أنه صدقهم وحسر لهم عن سريرته، فيركنون إليه. ويقرءون نتاج الصنعة، فلا يجاوز ألسنتهم، وكأنهم يقرءون وهم ينظرون الشاعر أو الكاتب وهو يستعمل للظهور لهم بغير مظهره، ويتنقب لهم بنقاب يخفى وجهه أو يبديه فى غير صورته، أو يرائيهم بتجميل هيئته أو تدميم طلعته. فيخالجهم الشك فيه ويعرضون عنه..»[1].

ويعيب ولى الدين يكن المتأخرين بقوله: «ثم أتت طائفة من أدعياء الشعر أدخلت فيه الصناعات اللفظية، كالجناس والتورية وما لا يستحيل بالانعكاس والطى والنشر وغير ذلك، حتى أصبح الشعر وقد أدرك عصرنا كالمخلاة، فيها صنوف من الحصى، كان يرصها على ذوقه، ولا يقبل منه أحد ما يكون خارجًا عن المخلاة، ولا يرضون عمن لا يرضى رضى سابقيه»[2].

وقال أبو شادى: «ومهما يكن من شىء فالأناقة التى ترادف التصنع مرذولة بغيضة، وهى تنافى روح الفن. ولخير منها ألف مرة الجمال المتواضع بل الجمال العربيد... فإنى لا أحتقر شيئا غير التصنع»[3].

وعبر عن هذا الرأى شعرًا حين يقول:

وما نافعى والناسُ زخرفُ مظهرٍ	إذا عُدِمَ الغالى الكريم من الدُّرِّ
فما غايتى إلا الحقيقةُ حرةً	تَشُوق بعذبِ اللفظِ والمَثَلِ البِكْرِ[4]

والتكلف لم يرفضه الرومانسيون وحدهم، بل رفضه كل من أراد التجديد منذ مطلع العصر الحديث. وكان الإحيائيون من أول الرافضين له. ولذلك نجد أقوالهم تتفق مع أقوال الرومانسين. قال البارودى رائد شعراء الإحياء: «خير الكلام ما... كان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة التكلف»[5]. ونجد مثل هذا القول عند حسين المرصفى ومصطفى صادق الرافعى من الإحيائيين[6]، وعند د. محمد حسين هيكل ود. طه حسين ود. زكى مبارك

---

(١) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٥. وانظر ساعات ١٢٦. ومطالعات ٢.
(٢) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص ١٨.
(٣) الينبوع هـ. ل. أنين ورنين ٢٠٠. قضايا الشعر المعاصر ٩، ٥٧، ١٨٦.
(٤) الشفق الباكى ٩٠. وانظر ٨٨، ٣٢٣، ٣٤٣، ٣٨٠.
(٥) ديوانه ٢/١. التراث النقدى ٢٦.
(٦) التراث النقدى ٤٩. د. عز الدين الأمين ١٢٦.

ود. محمد عوض محمد وسلامة موسى من الرومانسيين ومعاصريهم من الواقعيين[١].

ولا يقلقنا هذا كثيرا لأن كل مدرسة جديدة، كانت تعتبر ما عند سابقتها تكلفًا، ولأن العقاد وضح الموقف بما يكشف عن تأثر الرومانسيين خاصة بالثقافتين العربية والأجنبية، قال: «فإن الشعر العربى القديم والشعر الأوربى الحديث كليهما خليقان أن يصرفا الأذواق عن تلفيقات اللفظ، وزخارف التمويه المبذول..»[٢].

من هنا نجد بحق أن الموقف متأثر بموقف الرومانسيين الذين ثاروا على التكلف والتزمت فى الأشكال الأدبية اللذين كانا شعارًا للكلاسية[٣]. وقد ذاع فى الأوساط الأدبية قول الرومانسيين إن الشعر خلق لا صنعة[٤]. وهذا نفسه ما سبق إليه وردزورث الذى وقف موقفًا حاسمًا فى رفض ألوان الزخرف[٥].

٨٢ - الزخرف ناتج عن العبث:

ربط بعض النقاد بين التكلف وتصور الشعراء للشعر. فمن تصور أنه لهو أو عبث استباح أن يتكلف ما استطاع أن يتحمل من المشقة من أجل أن يأتى بشىء من الزخرف. ولقد وصف المازنى الشعر فقال: «ولا هو عبث يتلهى به الفارغون من قالته وقرائه»[٦].

وأنكر العقاد[٧] على الشعر أن يكون لهوًا وتسلية، وذهب إلى أن ذلك هو الذى يصرفه عن عظائم الأمور، ويوكله بعواطف البطالة والفراغ، وتلك هى على ما يطرأ على الشعر من التزويق والبهرج الكاذب والولع بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية. يقول العقاد: «اعتبار الأدب ملهاة وتسلية هو علة ما يطرأ على الكتابة والشعر من التزويق والبهرج الكاذب والولع بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية، لأن المرء يجيز لنفسه التزويق والتمويه ومداعبة الوقت حين يتلهى بشغل البطالة، ويزجى الفراغ فى مالا خطر له عنده. ولكنه لا يجيز لنفسه ذلك

---

(١) ثورة الأدب ٧١. د. عز الدين الأمين ٢٨٣، ٣٠٠. حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ١٨٦، ١٨٧، ١٨٩.

(٢) شعراء مصر ٤٢.

(٣) د. فايز اسكندر: الحركة الرومانسية وموقف النقد الحديث منها، فى مجلة المجلة - العدد ٦٥ - الصادر فى يونية ١٩٦٢ - ص ٢٤.

(٤) د. محمود الربيعى ١١٠.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٩٧. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٨. سيرة أدبية ٧، ٢٤٥، ٣٢٢. Morley ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٦١. B.L ٥، ١٤٦، ١٩١.

(٦) حصاد الهشيم ٢٥٨.

(٧) عباس العقاد ناقدًا ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٥٣.

ولا يميل إليه بطبعه حين يجد الجد ويأخذ شئون الحياة»[١].

وقرر عبد الحى دياب - عن حق - أن العقاد تأثر فى هذه الفكرة بوردزورث وهازلت، قال: «وفى تصورنا أن العقاد فى هذا الفهم للشعر يتفق وفهم (وليام هازلت، لشعر وردزورث، إذ أنه أثنى على بعده عن الزخارف اللفظية والمغالطات الوهمية والتزويق والتمويه، وبعد شعر وردزورث عن هذه كلها... كما أنه يذكرنا بما كتبه وردزورث فى مقدمة أغانيه الشعبية، إذ نعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلية واللهو السخيف»[٢].

٨٣ - الزخرف ناتج عن فتور العاطفة:

كذلك ربط بعض الرومانسيين بين الزخرف وفتور العاطفة أو انعدامها، وذهب إلى أن الشاعر يلجأ إلى الزخرف ليعوض نضوب عاطفته أو ليخفيه.

فقد اعتبر العقاد العناية بالبهرجة والتزييف فى المحسنات دليلاً على ضعف قريحة الشاعر، وإنما يعكف عليها ليرضى فئة خاصة يتملقها، ويلتمس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها المتقلبة[٣]، وقال مرة: «لا مناص من الزخرف والأناقة إذا نقصت العاطفة ونقص الشعور»[٤].

وعاب د. هيكل القصائد الحديثة التى تثيرها المناسبات التافهة التى لا تثير عند الشاعر أحاسيس عميقة تدفعه إلى الامتياز «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقاً خاطفة تأخذ بالنظر كلما أنارت، ولكنها ما تلبث أن تخبو لتحل محلها الصنعة فى الشعر والتجويد فى النظم»[٥].

ولا يخفى علينا اقتراب هذه الفكرة من الرأى الذى نادى به وردزورث كما أسلفنا.

٨٤ - ألوان الزخرف:

لابد لنا من أن نتعرف على الألوان البلاغية التى اعتبرها الرومانسيون من التكلف والتصنع، لأن لها دلالتها. فهى عند شكرى[٦]:

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ٢.
(٢) عباس العقاد ناقدًا ٣٢٥، ٣٥٨.
(٣) عباس العقاد ناقدًا ٣٥٨. وانظر ساعات ٧٠ - ٧٥. الديوان ١٢٠، ١٢٦.
(٤) شعراء مصر ٢٨.
(٥) ثورة الأدب ٧١. نعتقد أن (هيكل) عنى بكلمة الإلهام فى هذا النص العاطفة، وبكلمة التجويد التأنق.
(٦) وانظر النقد والنقاد المعاصرون ٥٦، ٥٧، ٦٣.

١ - العبث.

٢ - المغالطة.

٣ - المغالاة الكاذبة.

٤ - التلاعب بالألفاظ.

٥ - الخيالات الفاسدة.

ولم يفصّل المازنى(١) فى الحديث عن هذه الألوان، غير أنه اتفق مع شكرى فى المغالاة أو المبالغة، (رقم ٣)، وأضاف إليه:

٦ - الإسراف فى استعمال النافر من الألفاظ.

٧ - الإكثار من الاستعارة، مما أدى إلى كثرة الغامض الذى ينبو عن الفهم.

واتفق العقاد(٢) معهم فى العبث والمغالاة والتلاعب بالألفاظ. وذكر أبو شادى(٣) المغالطة والتلاعب بالألفاظ والمبالغة.

ويقف معهم ناقد، تأثر بالأدب الفرنسى لا الإنجليزى، وهو د. طه حسين(٤)، الذى يبدو التكلف عنده فى:

القافية العسيرة.

اصطناع اللفظ المهلهل.

الخروج عن قواعد اللغة.

بعد المعانى عن حقيقتها.

فلم يتفق معهم إلا فى المبالغة (رقم ٣).

فإذا قارنا بين هذه الأقوال وأقوال وردزورث(٥) نجد التكلف عنده يظهر فى غرابة المعنى. والمبالغة (رقم ٣).

التلاعب بالألفاظ (رقم ٤).

الولع بالغموض (رقم ٧).

وهكذا يتضح التقارب بين ما عنده وعند رومانسيينا فيما عدا د. طه حسين.

---

(١) الشعر ٢٧. شعر حافظ ١٤.

(٢) عباس العقاد ناقدًا ٣٢٦.

(٣) فوق العباب س.

(٤) د. عز الدين الأمين ٢٥٥.

(٥) مجلة الثقافة - العدد ١٩١ - ص٨ Morley ٨٥١، ٨٥٢، ٨٦٤.

٨٥ - الزخرف يضر بالتأثير:

يكشف المازنى عن أن الزخرف قد يضر بإحدى وظائف الشعر، حين يقول: «بل قد يكون التأنق - إذا أسرف فيه الشاعر أو الكاتب، أو جهل مواضعه، وأخطأ مواقعه، أو تكلف له على غير حاجة إليه - حائلاً بينه وبين ما يريد من نفس القارئ. ألا ترى كيف جنى (أبو تمام) على نفسه، بحبه لتطريز الكلام، ومبالغته فى تدبيجه، وإسرافه فى استعمال الخشن النافر من الألفـاظ، وإكثاره من الاستعـارات والتكلف لها، اغتـرارًا بما سبق من مثـل ذلك فى كـلام القدماء»[١].

وكلام المازنى هذا يذكرنا ولا شك بأقوال وردزورث[٢] التى أتى فيها على اللغة البسيطة، وأعلن أنها أفضل من القوالب اللغوية الجافة، التى يستعملها جمهرة المقلدين من الشعراء، إذ يقيمون بينهم وبين العواطف الصحيحة الحية حجابًا حاجزًا. كما يعلن وردزورث أن التكلف اللغوى يقف أحيانًا حجابًا يحجز بين ممارسة الشعر التأثير فى نفس القارئ.

٨٦ - إمكانية الترجمة:

بحث النقاد الرومانسيون إمكانية ترجمة الشعر. فأيدها عبد الرحمٰن شكرى اعتمادًا على العاطفة التى يحملها، يقول: «قد كان من رأينا أن شعر العاطفة والوجدان يتقارب فى جميع اللغات. وإنما الذى يتباعد فى اللغات شعر الصنعة والمحاكاة بالصنعة، لأن هذا أساسه العرف والاصطلاح والذوق الإقليمى. أما شعر العاطفة والوجدان فهو واحد فى كل إقليم. وإنك لو نقلت الشعر الذى استشهدنا بـه من شعر قيس بن الملوح أو قيس بن ذريـح إلى اللغات الأوروبية، لطرب له القراء، كما يطرب قراء العربية إذا نقل إليها شعر العاطفة والوجدان من اللغات الأوروبية نقلاً صحيحًا لا سخيفًا»[٣].

ويتفق معه فى الرأى العقاد فهو يؤكد: «الشعر قيمة - إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان. فإذا جادت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة. وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة (لم) تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نفسه وموسيقاه. ولكنه إذا ساواه فى هذه القدرة لم

---

(١) الشعر ٢٥.

(٢) الثقافة - العدد ١٩١ - ص٨. Morley ٨٥٢، ٨٦٢.

(٣) مجلة المقتطف - المجلد ٩٤ - أبريل ١٩٣٩ - ص٤٤١.

تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة، كما نرى فى ترجمة فتزجيرالد لرباعيات الخيام»[1].

ويتفق معهما أبو شادى أيضًا، فهو يقرر أنه «قد يزداد وقع الشعر أحيانًا فى (تقشفه) وفى ابتعاده عن البهرج، كما هو شأن الشعر المرسل، والشعر الحر، فى مناسباتها الخاصة. وبهذا يرد على الذين يقولون: «إنه من المحال ترجمة الشعر شعرًا ذلك لأن الروح الشعرية جوهر حى وإن تغلغلت فى أسلوب الشاعر وموسيقاه وألفاظه المختارة وقوالبه الملائمة. ولكن إذا وجد الشاعر الذى تنسجم نفسه ونفسية الشاعر المنقول عنه وتتجاوب معها، فليس أمر الترجمة محالاً ولا لغوًا»[2].

والنقاد الثلاثة كانوا فيما يبدو يردون على شلى الذى أنكر بحق واضح إمكانية ترجمة الشعر بسبب موسيقاه[3]. فإننا لا نرى فى أقوالهم إلا ما يؤكد استحالة الترجمة ولذلك نستبدل من قولهم (إذا وجد الشاعر الذى تنسجم نفسه ونفسية الشاعر المنقول عنه) بقولنا: إذا وجد شاعر يتقن لغة المنقول عنه ويتقن لغته الأصلية ويتقن نظم الشعر فى لغته الأصلية، حينئذ تظفر بترجمة مؤثرة.

واستشهاد العقاد بفيتزجيرالد غير دقيق لأن ترجمته للرباعيات ترجمة خاطئة من وجهة النظر العلمية، وإن كانت قد نجحت نجاحًا عظيمًا من الناحية الفنية، ويبين لنا ذلك أن أشهر الترجمات الأدبية ما لم يحافظ على النص الأصلى محافظة تامة ومنح نفسه حرية التصرف كما تؤكد لنا ذلك ترجمات ألف ليلة وليلة أيضًا، فإن ترجماتها الدقيقة بقيت حبيسة المعاهد العلمية، أما الترجمات المتجاوزة فهى التى تقبلها القارئ الغربى وأعجب بها. ومن ثم فالناقد الإيطالى الذى قال إن الترجمة خيانة للشاعر على حق لأن الموسيقى واللغة ودلالات التراكيب لا يمكن أن تتوافق فى لغتين.

* * *

دار حديث النقاد فى موضوع اللغة فى مجالين عامين يشتمل كل واحد منهما على عدة عناصر. أما المجال الأول فهو اللغة التى يجب أن ينظم الشعر فيها، والمجال الثانى هو دور الزخرف فى الشعر يضاف إلى ذلك الترجمة.

---

(١) دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ٤٧.

(٢) أطياف الربيع ١٩٧.

(٣) الذود عن الشعر – مجلة أبولو – يناير ١٩٣٤ – ص٣٦٧. Defence ١٢٦.

فإذا نظرنا إلى المجال الأول وجدنا المازنى يرى أن الشاعر لا يستخدم اللغة التى يستخدمها غير الشعراء من الكتاب الناثرين والعلماء والفصحاء، وإنما يستخدم لغة خاصة ذات حراة واضحة، تتحلى بالمجاز والاستعارة، وتفرضها عليه العاطفة التى غلبت عليه، ودفعته قسرًا إلى التعبير (رقم ٧٥).

ووجدنا المازنى والعقاد يصرحان بقصور هذه اللغة، واضطرار الشاعر إلى عدم التقصى فى التوضيح، والأخذ ببعض الغموض (رقم ٧٦).

وعلى الرغم من ذلك نجد أبا شادى ينادى بأن تكون لغة الشاعر هى لغة قومه، لا ينبغى أن ترتفع فتنعزل عنهم، وشكرى والعقاد يسويان بين جميع الألفاظ.

والأمر اللافت للنظر أنهم يتفقون هم وغيرهم ممن يشاركونهم الاتجاه من الكتاب فى الدعوة إلى استخدام لغة بسيطة يسيرة ذات مذاق مصرى. ولكن لا يصل أحد من الرومانسيين إلى حد الدعوة إلى استخدام اللغة العامية، كما نجد عند وردزورث من النقاد الإنجليز، وقد يكون السبب فى ذلك أن سائر الرومانسيين الإنجليز عارضوا وردزورث فى دعوته، بل هاجمها كولردج هجومًا عنيفًا، واستطاع أن يجهز عليها عندما بين فى وضوح أن وردزورث نفسه لم يلتزم بها فى الجيد من شعره. يضاف إلى ذلك أن العربية الفصحى لها قداستها الخاصة بسبب كونها لغة القرآن، ولم يكن رومانسيونا من الثوار على الدين. وإنما نجد الدعوة إلى استخدام العامية عند رائد الاشتراكيين. وعلى الرغم من ذلك لا نجد أحدًا من الرومانسيين المصريين يقيم معارضته لاستخدام العامية على أسس دينية، بل يقيمونها على أسس فنية خالصة. وإنما أتى بالأسس الدينية من بعد الرومانسيين من المفكرين.

ويلفت النظر أيضًا أن رومانسيينا تأثروا بعامة النقاد الإنجليز من الرومانسيين، غير أن التأثير الأكبر فيهم كان لوردزورث وكولردج اللذين لم يغب اسماهما فى معظم ما تناولوه من قول فى العناصر اللغوية العامة.

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن الزخرف وجدنا اتفاقًا تامًا بين جميع النقاد المصريين سواء أكانوا من الإحيائيين أم من الرومانسيين على كراهيته، ولا سيما الإغراق فيه (رقم ٨١). ومن ثم نقول إن ظروف العصر الحديث نفسه كانت تبث هذه الكراهية، وتنفر من استخدام الزخرف، واتفقت دعوة الرومانسيين الإنجليز مع هذه الظروف، فدعا ذلك نقادنا إلى الموقف الصارم الذى اتخذوه.

ووجدنا المازنى والعقاد يتفقان فى القول بأن الزخرف آت عن تصور أن الغاية من الشعر العبث وتزجية أوقات الفراغ (رقم ٨٢). والعقاد وهيكل يتفقان فى القول بأنه آت من فتور

العاطفة وضحالتها (رقم ٨٣). وينفرد المازنى بالقول بتأثير الزخرف الضار فى قيام الشعر بوظيفته الهامة، ألا وهى التأثير فى المتلقين (رقم ٨٥).

وإذا قلّبنا النظر بين نقادنا والنقاد الإنجليز وجدنا المؤثر الأول فى هذه النقاط فيهم هو وردزورث، يليه عن بعد هازلت (رقم ٨٢).

وأخيرًا نجد نقادنا يتحدثون عن إمكانية ترجمة الشعر، فيتفق شكرى والعقاد وأبو شادى على النظر إلى ما يحمل الشعر من عواطف، وأن ذلك الذى يحمله يجعله صالحًا للترجمة، وأن ترجمته يمكن أن تكون لها قيمة فنية مماثلة للشعر الأصلى. وهو موقف معارض معارضة صريحة لشلى. ولعلهم كانوا يفندون رأيه وإن لم يصرحوا بذلك.

الموسيقى

مقدمة:

لم يغفل الرومانسيون المصريون الحديث عن الموسيقى. ولقد تعرضوا فيه إلى الموسيقى الداخلية، وإلى الوزن والقافية، مجتمعة حيناً، ومنفردة أحياناً أخرى.

عرّف عبد الرحمن شكرى فى مقاله عن الشاعر مهيار الديلمى الموسيقى الشعرية، فقال: « لا تتوقف على الوزن وحده بل على الوزن، وعلى أسلوب الشاعر فى الإفصاح عن إحساسه»[1].

وتعرض حسين عفيفى للصلة بين هذه الموسيقى واللغة الشعرية فقال: « لما كان الشعر ينقل إلينا العالم غير المحسوس، كان من الطبيعى ألا يكون المنطق - الذى هو السبيل للتعبير عن المحسوس - هو الأداة التى ينقل بها معانيه، وأن يتخذ له أداة تتناسب مع لون العالم الذى يصوره، ولذا كان الإيقاع وحده، وما يحدثه هذا الإيقاع من تأثيرات مختلفة على النفس، هو السبيل الذى يستمد منه الشعر معناه، مثله مثل الموسيقى تحمل أنغامها الوحى الذى ما يلبث أن يؤدى إلينا الرسالة. فانسجام الألفاظ وحدها وما يستتر وراء هذا الانسجام من سر خفى هو القوة التى تلهم القارئ المعنى الذى يضمره الشاعر. فالشعر هو تنسيق للألفاظ بطريقة تركز فيها الإلهام، وتمزجها به حتى إذا ما خاطبت النفوس نقلته إليهم عن طريق الإيحاء لا الإقناع»[2].

وقد أفاض الرومانسيون الإنجليز وخاصة هازلت وشلى فى الحديث عن الموسيقى وعن التنسيقات التى يحدثها الشاعر لتتميز لغته بالتناغم المؤثر فى المستمع.

وقد التقى الفريقان فى النقاط التالية:

٨٧ - الموسيقى ليست من ماهية الشعر:

طبيعى أن يتفق النقاد على ضرورة الموسيقى فى الشعر، غير أن بعضهم رأى - على الرغم

(١) الرسالة - العدد ٢٨٩ - الصادر فى ١٩٣٩/١/١٦ - ص ١٠٢.
(٢) الينبوع ١٣٧.

من ذلك أنها ليست من ماهية الشعر، واعتبر القول بهذا لا يصدر إلا عن الكلاسيين وأشباههم. فأبو شادى يقول: « ينادى المنادون من أصدقائنا المحافظين وأنصاف المجددين بأن الشعر (موسيقى) قبل كل اعتبار آخر، ونحن لا نفهم من الشعر إلا أنه (شعر) قبل كل اعتبار آخر وليس معنى هذا أننا نكره اقتران الشعر كفن بفنون أخرى وفى مقدمتها الموسيقى. ولكننا نأبى تبعية الشعر لأى فن سواه، وإن رحبنا بزاملته غيره من الفنون الملائمة له»[1].

وأضاف أن: « الموسيقى عنصر ضرورى فى معظم الشعر، ولكن لا شأن لها بماهية الشعر، بل قد تفسد ماهيته التى هى أعظم بكثير من الإطراب والتسلية بأنغام رتيبة. وصفوة القول أن ماهية الشعر التعبير عن الحياة وتفسير الوجود تفسيرًا تصوفيًا فى لغة موسيقية أو شبيهة بالموسيقية »[2].

وواضح أن هذا القول يتطابق مع أقوال وردزورث[3] الذى أنكر أن يكون الوزن جزءًا أساسيًّا من جوهر الشعر، وأعلن أنه عرضى، وأن القدماء لم يكونوا يستخدمونه. وواضح أيضًا أن أبا شادى أخذ ما قاله وردزورث عن الوزن وحده وأطلقها على الموسيقى كلها.

٨٨ - الشعر المرسل:

كان عبد الرحمن شكرى أحد رواد الشعر المرسل، الذى طرح القافية طرحًا تامًّا. وقد تردد العقاد فى تحديد من السابق إليه أهو شكرى أم توفيق البكرى أم الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى[4] ونظم شكرى فى ديوانيه الأول والثانى عدة قصائد منه، وعلى الرغم من ذلك لم نعثر على شىء من كلامه فى الدفاع عن هذا الاتجاه.

ولكن العقاد هو الذى دافع عن ذلك وعن تنويع القوافى فيما كتبه فى مقدمة ديوان صديقه المازنى إذ قال: « لقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثالاً من القوافى المرسلة، والمزدوجة، والمتقابلة. ولا نقول: « إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها. ولكنا نعده بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل. فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد، وانفرج مجال القول، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف،

---

(١) فوق العباب ب.

(٢) قطرتان ٨.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ٩٦، ٩٩. سيرة أدبية ٢٤٧ - ٢٥٠. Morley B.L. 741–941. ٨٥٣، ٨٥٧، ٨٦٢.

(٤) الرسالة - العدد ٥٤١ - الصادر فى ١٩٤٣/١١/١٥ ص٩٠١.

وشعراء التمثيل. ولا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى، لاسيا فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان»[1].

كذلك دافع عنه أبو شادى على أساس أنه قد عرفه الشعر العربى القديم، والحاجة إلى إثراء الموضوعات الشعرية، ولإخضاع النظم للشعر بدلا من إخضاع الشعر للنظم[2]، كما دافع عنه رمزى مفتاح فى مقال من مقالاته بمجلة أبولو[3]. وقد يفهم من تعجب د. طه حسين فى قوله الآتى إنه يذهب مذهبهم: « العجب أن الشعر العربى وحده، هو الذى يختص بالتزام قافية واحدة فى القصيدة وإن طالت»[4].

وقد اعترف شكرى فى رسالة من رسائله إلى د. أحمد عبد الحميد غراب بأنه تأثر فى الشعر المرسل بالشعر الإنجليزى عامة، ولاسيا مسرحيات شكسبير والفردوس المفقود لملتون[5].

٨٩ - عدم ضرورة الوزن:

روى المازنى أن كثيرًا من الناس فى مصر يرون أن الوزن ليس ضروريًّا فى الشعر، وتمثل بقول المويلحى: « يوجد الشعر فى المنثور كما يوجد فى المنظوم، إذا أحدث تأثيرًا فى النفس. ومثل ذلك ما تراه فى كلام الأعرابى، وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبته، فقال: «إنى لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس» وكقول الآخر: «مازلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه»[6].

ويبدو أن أبا شادى كان ممن يذهبون هذا المذهب فهو يقول: « ليس حتمًا أن يكون الشعر نظمًا ولا أن يكون مقفى. وإنما يستحسن ذلك فى ضروب من الشعر، لاعتبارات إيقاعية وسيكولوجية، واشراكًا للموسيقى اللفظية مع الخيال والعاطفة فى الإبراز الفنى للغة المشاعر، وفى خدمة ملكته الأصيلة إفصاحًا وأنغامًا»[7].

ولما كان الوزن والقافية ركنين أساسيين فى التعريف القديم للشعر، كان هذا القول الذى

---

(١) ديوان المازنى ١٤. د. كمال نشأت ٢٥٦. د. رجاء عيد: كتاب الشعر والنغم ٦٤. الرسالة - العدد ٥٤١ - ص ٩٠٢. يجب أن تذكر أن العقاد رجع عن هذا القول فيما بعد، وأعلن ذلك فى العدد المذكور من الرسالة.

(٢) د. رجاء عيد ٦٦. المجلة - العدد ١٢٦ - ص ٣٧.

(٣) نوفمبر ١٩٣٣ - ص ١٩٢. المجلة - العدد ١٢٦ - ص ٣٧.

(٤) تجديد ذكرى أبى العلاء ٢١٧. د. عز الدين الأمين ٢٤٥.

(٥) ٢٧٩ عبد الرحمن شكرى.

(٦) الشعر ٢٣.

(٧) أطياف الربيع ١٩٧.

يستبعدهما أو يستبعد الوزن خاصة، هو على الأرجح من أثر أجنبي. فإذا بحثنا في النقاد الإنجليز عمن استبعد الوزن، وجدنا على رأسهم وردزورث[1]، الذي كان يعتبره مجرد زخرف أو طلاء، وكان شلي[2] أيضًا متفقًا معه في هذا التصور.

٩٠ - ضرورة الوزن:

أما المازني فقد رفض ذلك وأكد على ضرورة الوزن في الشعر. وقال في تعليل لذلك: «إن كل عاطفة تستولي على النفس وتتدفق تدفقًا مستويًا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها. فإما وفقت إليها واطمأنت، وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعي. وربما دفعاها إلى مجرى غير طبيعي، فيضر ذلك بالجسم والنفس جميعًا، كالحامل لا تزال تتمخض حتى تلد. وهذا هو السبب فيما يجده الشاعر من الروح والخفة بعد أن ينظم إحساسه شعرًا. ولم تزل العواطف العميقة الطويلة الأجل - مذ كان الإنسان - تبغي لها مخرجًا وتتطلب لغة موزونة. وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع، ولكنه لابد لذلك من أن يجمع الإحساس بين العمق وطول البقاء. فإن بادرة الغضب على حدتها ليس لها علاقة طبيعية بالوزن ولا بالموسيقى»[3].

وقد عقب الزبيدي بحق[4] على هذا القول بأن المازني اتبع في قوله هذا ما قال به هازلت[5]. ولكن يجب أن يضاف إلى هازلت كولردج[6]، فقد جعل كولردج الوزن عنصرًا ضروريًا في الشعر، وربط بينه وبين العاطفة ربطًا وثيقًا، وإن كانت عبارة المازني أقرب إلى عبارة هازلت فعلًا.

* * *

الموسيقى من العناصر الرئيسية المتفق عليها في الشعر قديمًا وحديثًا، وقد ميز النقاد بين نوعين منها، سموا أولها الموسيقى الداخلية، ويتمثل في جرس الحروف التي تتكون منها الألفاظ، والألفاظ التي تتركب منها الجمل، والجمل التي تؤلف النص برمته، واتفاق مجموع هذه

---

(١) فصل النقد الإنجليزي ٩٦، ٩٩.

(٢) نفس المرجع ٨٩. Defence ١٢٦.

(٣) الشعر ٢٤.

(٤) ١٥٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٣.

(٦) نفس المرجع ١٠٠ - ١٠٢. ألن تيت ١٠٣. فرنون هول ١٠١. سيرة أدبية ٢٩٥ - ٢٩٧، ٣٠٢ B.L. ١٧٧، ١٧٨، ١٨١.

الأصوات مع العاطفة التى يعبر عنها الشاعر فى عمله الأدبى. ولم يطل الرومانسيون المصريون الحديث عنها بشكل يكشف عن تأثرهم بأحد.

وسموا النوع الثانى الموسيقى الخارجية. وتتمثل فى الوزن والقافية. وقد أجرى الشعر العربى كثيرًا من التنويعات على الوزن والقافية كليهما فى مراحل تطوره المختلفة التى مر بها فى تاريخه الطويل. ولكنه لم يتخل عنها أبدًا تخليًا تامًا فى الشعر الفصيح.

وكان الرومانسيون هم الذين شرعوا فى إعادة النظر فيهما، وفحص ضرورة كل واحد منهما، والاختلاف فيما بينهم تارة، واختلافهم عن معاصريهم من الإحيائيين تارة أخرى.

فقد انفرد أبو شادى بإنكار ضرورة الموسيقى للشعر، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وإنما هى صفة عارضة فيه وليست مقوما جوهريًا من مقوماته. وقد أخذ هذا القول من وردزوورث الذى انفرد به أيضًا، وخالفه فيه سائر النقاد الرومانسيين – وخاصة كولردج – مخالفة عنيفة (رقم ٨٧).

وقد لقيت القوافى الهجوم الأعظم من النقاد الرومانسيين بدءًا بشكرى، وانتهاء بأبى شادى مع دخول العقاد ورمزى مفتاح ود. طه حسين معهما، ولم يكتفوا بذلك الهجوم بل نظم القادرون منهم الشعر الذى استغنى عنها وسموه الشعر المرسل. ولحسن الحظ أن أحد الذين يقال إنه أول من نظم هذا النوع من الشعر اعترف صراحة أنه تأثر فى هذا بالشعر الإنجليزى، غير أنه لم يذكر النقاد الإنجليز، وإنما ذكر شكسبير وملتون (رقم ٨٨).

وقد وقف العقاد موقفًا غريبًا من القوافى. فقد أيد فى شبابه الاستغناء عنها، وشجع الشعر المرسل، ورحب به ترحيبًا كبيرًا – ولكنه ما لبث أن عدل عن هذا الموقف، متعللاً بأن الأذن العربية لم تستطع أن تستسيغ هذا النوع من الشعر ولن تستسيغه.

ولقى الوزن نصيبًا ضئيلاً من الهجوم. فقد أعلن أبو شادى من رومانسيينا عدم ضرورته (رقم ٨٩)، انطلاقًا من عدم ضرورة الموسيقى كلها عنده ويشبه ذلك الموقف موقف وردزوورث وشلى من النقاد الإنجليز. أما المازنى فقد اكتفى بنقل قول للمويلحى – من النقاد الإحيائيين – ليدل على عدم ضرورة الوزن. فإذا تمعنا فى قول المويلحى نلاحظ أنه يحكى بعض أقوال الأعراب الشعرية، فهو لا يقصد الشعر بصورته الفنية النموذجية المعروفة.

وربما أحس المازنى نفسه بذلك. فإنه لم يؤيد المويلحى ولم يعارضه، ولكنه كشف فى قول آخر له يدل عن إيمانه بضرورة الوزن (رقم ٩٠)، كما كان يذهب هازلت وكولردج.

الموضوعات

٩١ - كل شيء صالح للشعر:

اتسع الرومانسيون المصريون بما صوره فى شعرهم حتى ضم موضوعات لم يكن الشعر السابق عليهم يضمها. وكان سابقهم إلى هذا الاتساع خليل مطران، تحدث أبو شادى عنه فقال: «أبرز له كل شيء فى هذا الوجود - صغيرًا كان أم كبيرًا - كموضوع شعرى خليق بعنايته، وأهل للتناول الفنى إذا ما استطاع الشاعر أن يتجاوب معه»[١].

ويتفق هذا القول كل الاتفاق مع قول العقاد: «إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى (شعريا)... وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور... كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة»[٢].

ورد أبو شادى على من حصروا الشعر فى موضوعات بعينها فقال: «فهناك من يرون أن من الواجب حصر الشعر فى موضوعات معينة كأنما الشاعر المفتن يعجز عن التعبير الجميل، إذا ما تجاوبت عواطفه وأخيلته مع أى عامل من عوامل هذا الكون الفسيح المدهش، كيفما دقت أو عظمت»[٣].

إنه كان يؤمن بترقرق الشعر فى كل شيء، إذا وجد من يقطفه ويؤلفه، وهو مذهب لا يجد من ضروب الشعر موضوعًا ولا أسلوبًا ما دامت تنبض بالشعور[٤].

وسوى فى هذا بين العظيم والحقير، قال[٥]:

فى كـلِّ تـافـهـةٍ وكـلِّ جليـلةٍ آثـارُ وجـدانٍ وكـل كـبـيـر

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ٥٧. وانظر د. كمال نشأت: أبو شادى ٣٤٦.

(٢) عابر سبيل ٤. المجلة - العدد ١١٨ - ص٥٣. تطور النقد العربى ٣٥٢.

(٣) الينبوع ب.

(٤) د. خفاجى: رائد الشعر الحديث ٤٧/١. وانظر قضايا الشعر المعاصر ١٩٨. قطرتان ٦.

(٥) الشفق الباكى ٧٥. أنداء الفجر ٨٩.

أما الكلاسيون فقد كانوا يذهبون إلى وجود موضوعات لا تصلح للشعر، ويعيبون من ينظم فيها. ويمثلهم ذلك الذى نقد أبا شادى فكان مما عابه به: «ظهر لنا شاعرًا مكثرًا، ينظم فى كل موضوع، ولكل مناسبة، مفيضًا مسهبًا»[1]. ومما يكشف عن اختلاف وجهات النظر اعتراف الشاعر نفسه بما قاله العائب واعتبره مفخرة له»[2].

ويتفق هذا الموقف مع موقف وردزورث، الذى كان يذهب إلى أن موضوع الشعر يجب أن يصبح الحياة المتواضعة الريفية القريبة من حياة الطبيعة الرائعة الثابتة[3]، وأن الشاعر يجد موضوعاته فى كل مكان ويجول حيثما وجد جوًّا من الإحساس يطير فيه بجناحيه[4]، وأن أحقر الأشياء صالحة للشعر[5].

---

(١) الشفق الباكى ٥٣.

(٢) الشفق الباكى ٧٨.

(٣) عماد حاتم ٣٠٣. Morley ٨٥٠.

(٤) الثقافة – العدد ١٩٢ ص ١٩. Morley ٨٥٦.

(٥) أنداء الفجر ٨٩.

٥ - وظائف الشعر

رفض نقادنا الرومانسيون تعريف الشعر التقليدى، الذى لا يتحدث عن وظائفه. ثم أفاضوا فى الحديث عن وظائف الشعر التى كان منها الجديد على النقد العربى، وكان منها القديم الذى أكمله رومانسيونا أو أجروا عليه شيئًا من التحوير.

٩٢ - رفض العبث:

اتفق النقاد الرومانسيون فى إنجلترا وفى مصر على رفض أن يكون العبث والتسلية وملء وقت الفراغ هو الوظيفة الوحيدة للشعر.

قال شكرى: «أما إذا قِيلَ: إن الشعر لهو ساعة، فهذا قول من اللغو»[1].

وقال المازنى: «هل ليس للشعر غاية إلا ما يعزونها إليه من إدخال اللذة على القلوب والسلوان على النفوس، أم هل صحيح ما يزعمون من أن الفنون تنشأ من أميال الإنسان الطبيعية وتملأ فراغ الرجل المستوحش والمتمدين المترف سواء بسواء. إن هذا الرأى الذى لا يخرج إلا من رأس منطيقى جاف يسفل بالشعر إلى منزلة الألاعيب، وياسوءها منزلة. ولكن هذا المنطق مكذوب لحسن الحظ»[2].

وافتتح العقاد كتاب «مطالعات فى الكتب والحياة» بقوله: «قبل أن نخوض فى تعريف الأدب الصادق وبيان الوجه الذى يجب أن يفهم عليه فى هذا الجيل، ينبغى أن تنبه إلى اجتناب خطأ شائع يضل كل تقدير، ويفسد كل تعريف، ولا ينفع الواقعين فيه اطلاع ولا إدمان نظر. وليس بتأتى درس صالح لأى باب من أبواب الأدب قبل الخلاص من آفته وانتزاع كل أثر عالق بالذهن من آثاره. ذلك الخطأ هو النظر إلى الأدب كأنه وسيلة «للتلهى والتسلية» فإنه هو أس الأخطاء جميعًا فى فهم الآداب، والفارق الأكبر بين كل تقدير صحيح وتقدير معيب فى نقدها وتمحيصها»[3].

---

(١) دواوينه ٤٣٧. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

(٢) الشعر ٣٨. وانظر حصاد الهشيم ٢٥٨، ٢٧١.

(٣) ١. وانظر أيضاً ١٥٥مراجعات ٢٢. د. محمد زغلول سلام ٢٩٣.

وقال أبو شادى: «لا مشاحة فى أن الشعر الذى يساء به إلى الأدب لا يعبر عن شيء من ذلك، وإنما هو فى غالبه لعب بالألفاظ وبالرنين. فكثير منه مغالطات فى الحقائق ورجوع بالإنسانية إلى الوراء...»[1].

واتفق معهم حُسن صالح الجداوى الذى قال: «ليس الأدب وسيلة لمحض اللهو والتسلية، فإن غايته الأولى التهذيب والتقويم»[2].

وتجد مثل هذه الأقوال عند النقاد الإنجليز، كما رأينا ونري فيما يأتى. وتمكن الإشارة إلى رفض وردزورث[3].

٩٣ - التعبير عن الإحساس:

اتفق الفريقان على أن من وظائف الشعر التعبير: التعبير عن مشاعر الشاعر، التى قد تقتصر عليه وحده، وقد تمثل مشاعر جماعة من البشر أو البشرية كلها، وأن ذلك التعبير يبعث الراحة فى نفس الشاعر الجائشة بالأحاسيس. وكما سبق أن عرفنا فإنهم أطلقوا على الرومانسيين اسم مدرسة التعبير.

قال المازنى فى تقديمه لديوان العقاد: «أحسبنى أريد أن أقول إنى... وجدت فيه التعبير عما كنت أحسه، ولا أكاد أدرك كنهه، أو ما أدرك ولا أقوى على العبارة عنه»[4].

وقال العقاد: «إن التعبير عن النفس يجتمع فيه عندى تحقيق وجودنا ومتعتها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب فى لبابه»[5]. وقال فى تضاعيف حديثه عن البارودى: «استعرض ديوان البارودى كله لا ترى فيه بيتاً واحدًا إلا وهو يدل على البارودى كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، أو يدل على البارودى كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه. وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية»[6].

وقال أبو شادى: «فالتعبير عن عواطف الشاعر قبل الاتصال بمشاعر غيره والتأثير فيها

---

(١) فوق العباب س. وانظر الشفق الباكى ٤٣. مسرح الشعر ١٧١.

(٢) أنين ورنين ١٩٥.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ٧٨. مجلة الرسالة الجديدة ٢١.

(٤) ٥.

(٥) يسألونك ٣٤، ٧٥. ردود وحدود ٣٦٥، ٣٦٧.

(٦) شعراء مصر ١٣٣، ١٤٠.

هو أساس الشعر. وليس العكس هو الصحيح كما يذهب فريق من النظامين الذين يجارون الجمهور بمقالات منظومة وفق أهوائه، لها من التأثير فيه ما لها لاعتبارات وقتية، ثم يسمون هذا اللغط شعرًا. وقد صدق رسكن فى قوله إن «الشعر إبراز العواطف النبيلة من طريق الخيال» بلغة الكلام»[1].

والشاعر – عند كولردج – أهل للتعبير عن حقائق الوجود، وخلجات النفوس، تعبيرًا حيًّا ممتعًا جملة وتفصيلا، ونصح كولردج الشاعر أن يكون معبرًا بحرارة[2].

والشعر – عند ماثيو أرنولد – أمتع وأكمل صورة من صور التعبير يمكن أن تصل إليها الكلمات الإنسانية، فهو أكمل كلام نطق به الإنسان[3].

٩٤ – التصوير:

قال عبد الرحمٰن شكرى فى قصيدة «شكوى شاعر»[4]:

وإنما الشعر تصويرٌ وتَذْكِرة ومتعةٌ وخيالٌ غيرُ خَوَّانِ

فذكر من وظائف الشعر «التصوير». وأراد بذلك أنه يصور مظاهرة الحياة التى قال عنها: «هو الذى يصف أساليب الحياة التى تجول فيها هذه العواطف كل مجال، ومظاهر الوجود..»[5].

وهذا من وظائف الشعر عند الرومانسيين الإنجليز، الذين يمكن توضيح موقفهم فى قولة كولردج: «العبقرية الشعرية: هيكلها وجسدها المعنى الجيد، (وحللها وملابسها التصوير)، وحياتها العاطفة، وروحها الخيال»[6].

٩٥ – مرآة حياة الأمة:

نتج عن ذلك أن رأى شكرى أن «شعر الأمة مرآة حياتها»[7] وقال:

وإنما الشعر مرآةٌ لغانيةٍ هى الحياةُ، فمِنْ سوءٍ وإحسانِ[8]

---

(١) أطياف الربيع ١٩٧. د. محمد عبد المنعم خفاجى: رائد الشعر الحديث ١/١٥، ٢/٢٤٠.
(٢) مقومات الشعر العربى ٣٣. سيرة أدبية ٣١٤ – .B.L ١٨٨.
(٣) د. محمد النويهى: طبيعة الفن ١٦.
(٤) دواوينه ١٦٥.
(٥) الاعتراف ٢٠.
(٦) سيرة أدبية ٢٥٢. .B.L مقومات الشعر العربى ٣٣.
(٧) دواوينه ٢١٠.
(٨) دواوينه ١٦٥. وانظر ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٤٧. د. محمد زغلول سلام ٢٣٦.

واتفق معه المازنى الذى قال يعيب القراء: «أنصب قبل عيونهم (مرآة عيونهم) تريهم لو تأملوها نفوسهم بادية فى صقالها، فلا ينظرون إلا إلى زخرفها وإطارها، وهل هو مفضض أم مذهب؟ وهل هو مستملح فى الذوق أم مستهجن. وأفضى إليهم بما يعيى أحدهم التماسه من (حقائق الحياة) فيقولون: لو قلت كذا يدل كذا لأعيا الناس مكان ندك... وهل الشعر إلا صورة للحياة»[1] وقال فى حصاد الهشيم: «الشعر... صورة من الحياة»[2].

واتفق معهما عباس محمود العقاد الذى قال[3]:

والشعرُ ألسنةٌ تُفْضِى الحياةُ بها ... إلى الحياةِ بما يطويه كتمانُ
لولا القريضُ لكانت - وهى فاتنةٌ - ... خرساءَ ليس لها بالقولِ تِبْيانُ
ما دام فى الكون ركنٌ للحياةِ يُرَى ... ففى صحائفه للشعرِ ديوانُ

وقال فى المقدمة التى افتتح بها ديوانه: «مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم فى كل عصر وطور»[4].

ولم يبعد عنهم أحمد زكى أبو شادى بل وسع المجال حتى شمل جميع الفنون حين قال فى الينبوع: «إن الشاعر - ككل فنان - يعمل على تخليد صور الحياة الفانية وذكرياتها، فى النسق الذى يستطيع به استرجاعها لروحه العالمية كلما تأمل ذلك النسق الفنى، سواء أكان شعرًا أم تصويرًا أم نحتًا أم عزفًا أم غير ذلك[5].

وكرر ذلك فى «فوق العباب» حيث يقول: «الفن - فى طبيعته - هو الصورة الحية للوجود وما خلف الوجود... فالشاعر الموهوب الذى يقرض الشعر فى شتى الأغراض إنما يصور الحياة وما خلفها مما ينعكس فى مرآة نفسه... الشعر العالى يجب أن يكون مرآة صادقة للب الحياة الخالدة المتفائلة..»[6].

ولم يردد هؤلاء النقاد وحدهم هذه المقولة بل صارت من المقولات المتداولة على ألسنة الكتاب المصريين يرددها الواحد منهم بعد الآخر منذ ذلك الوقت[7]. قال خالد الجرنوسى

---

(١) شعر حافظ ٤، ٥. حصاد الهشيم ١٥٧.
(٢) ٢١٢.
(٣) ديوانه ٤٣.
(٤) ٨.
(٥) الينبوع ل. وانظر قطرتان ٩.
(٦) ح، س.
(٧) مجلة الرسالة - العدد ٤٢٤ - السنة التاسعة - ص ١٠٣٥.

يصف شعر من سماهم بشعراء الخلوف: «مرآة الحياة الأبدية الصادقة»[١].

وقال إبراهيم ناجي يصف شعر أبي شادي: «الحق أنه شيء قائم بذاته، وإن كان – بلا شك – من مدرسة الصوريين الذين تتألف مواد فنهم من حقائق الحياة، من صور مجتمعة، وكتل متماسكة، من الخوالج العقلية والعاطفية. ووظيفتهم أن يبرزوها لنا بدون أن تُشَوَّه، يبدونها بكل نضارتهج وقوتها، فنحسها كما هى مباشرة قبل أن تعبث بها يد الحياة العملية الجبارة»[٢]. فجعل ناجى من هؤلاء الأدباء مدرسة خاصة، سماها مدرسة الصوريين. ونحن لا نستطيع أن نتفق معه، لأن من يعنون بتصوير النفوس يمكن أن ينتموا إلى مدارس أدبية مختلفة، لأن تصوير النفوس أساس ذاتى للشعر لا يمكن أن يخلو منه ومن ثم لا يمكن أن تطرحه أية مدرسة فنية وتأخذ به مدرسة أخرى.

وكانت تلك المقولة مبدأ من المبادئ الأساسية التى اتخذ منها د. طه حسين مقياسًا لدرس الشعر ونقده[٣].

وقد عقب د. محمود الربيعى على بعض هذه الأقوال بما يصلح أن يكون تعقيبًا على أقوالهم جميعًا. قال: «لقد كانت مرآة الشاعر عند الكلاسيكيين، والكلاسيكيين الجدد، هى الطبيعة، وكان الفن مرآة الطبيعة... أما الرومانتيكيون فقد نقلوا المرآة من الطبيعة إلى ذات الشاعر. فأصبحت مرآة داخلية يتأملها الشاعر، ويرى فيها الكون، ثم يودع فنه كل ذلك... وهو (أى المازنى) يصل من خلال وقوفه ضد ما يقول به دعاة المذهب القديم إلى تقرير جوهر النظرية الرومانتيكية فى الشعر من أنه تعبير عن العواطف، ومن ثم فهو صورة للحياة عن طريق انعكاسه فى مرآة الشعور، وهو صورة الحقيقة فى بناء فنى عضوى»[٤].

وإن أردنا تحديدًا أكثر نشير إلى قول وردزورث[٥]: «إن الشعر هو صورة الإنسان والطبيعة»، وقول شلى[٦]: «الشعر هو تلك المرآة التى تنعكس عنها شتى الانفعالات النفسية التى يجيش بها الصدر وينماث لها القلب... الشعر هو صورة الحياة فى حقيقتها الأزلية» وقول

---

(١) السياسة الأسبوعية – العدد ٧٩ – السبت ١٠ سبتمبر ١٩٢٧ – ص٢٣.

(٢) أطياف الربيع ل.

(٣) د. عز الدين الأمين ٢٣٦، ٢٥٤.

(٤) فى نقد الشعر ١٣٦، ١٤٨، ١٥٤.

(٥) الثقافة – العدد ١٩٢ – ص١٨. Morley ٨٥٥.

(٦) الرسالة – العدد ١٥٦ – ص١٠٦٥. عباس العقاد ناقدًا ٣٢٦. Defence ١٢٨.

ماثيو أرنولد: «الشعر ضوء الحياة، بل هو نفس صورة الحياة، معبرًا عنها بصدق أبدى»[1] وقوله: «فالشعر هو المرآة الحقيقية التى تصور بواسطتها الحياة فى أحسن معانيها، وأبهى حللها»[2].

٩٦ - تصوير مثالى للحياة:

يخشى عبدالرحمن شكرى أن يظن القارئ أنه يرى الشعر تصويرًا تسجيليًّا للحياة. فينكر ذلك ويعلن أنه تصوير مثالى لها لا يأتى بها إلا فى كمالها، قال فى قصيدة «أغاريد شاعر»[3]:

يَصِفُ العيشَ فى الكما ... لِ عديمَ المَحَاذِرِ

وقال أبو شادى أيضًا: «إذا كنت أعنى بنشر هذا الشعر.. فإن الحافز الوحيد لى هو إحساس أن هذه الكلمات تنطوى على صورة من المثل الأعلى الذى أعشقه أو على أقرب خيال له»[4].

ونحسب أن هذا الموقف مستوحى من قول ماثيو آرنولد: «فالشعر هو المرآة الحقيقية التى تصور بواسطتها الحياة فى أحسن معانيها وأبهى حللها».

٩٧ - نقد الحياة:

ووردت لأبى شادى فى «الينبوع» عبارة يمكن أن نستنتج منها أنه لم يكتف بتصور الشعر مرآة للحياة، بل يتعدى ذلك أحيانًا إلى تصوره نقدًا للحياة، قال: «كم ألقيت التهم المرذولة جزافا على شعراء لا يعنيهم غير التسامى بالأدب، وتقديس الجمال، ونقد الحياة نقدًا صادقًا، وخلق المثل العليا»[5].

فإذا صح هذا الاستنتاج كان الأرجح أن هذا التصور مستلهما من ماثيو آرنولد، الذى أعلن أن الشعر فى أعماقه نقد للحياة[6] وشاعت هذه المقولة التى لم نعثر على ما يشبهها عند نقاد الإحيائيين.

---

(١) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص١٠٣٥.
(٢) الرسالة - العدد ٦٥٧ - ٥ فبراير ١٩٤٦ - ص١٣٤.
(٣) دواوينه ٣٤٨.
(٤) أطياف الربيع ١٢٤. وانظر فوق العباب هـ.
(٥) ٢١٧.
(٦) أحمد أمين: النقد الأدبى ٣٨٩. د. الغنيمى: النقد الأدبى الحديث ٤٥٧. د. الربيعى: فى نقد الشعر ١٨١. د. محمد النويهى: طبيعة الفن ١٦. على أدهم: فصول فى الأدب ١٨٥. الثقافة - العدد ٥٥ - الصادر فى ١٦/١/١٩٤٠ - ص١٠٧.

٩٨ - التوصيل العاطفي:

قال كولردج: «في السنة الأولى التي كنت ومستر وردزورث فيها متجاورين، كثيرًا ما كانت تعرج بنا الأحاديث على النقطتين الرئيسيتين في الشعر: قوة إثارة وجدان القارئ، بعرض الطبيعة عليه في ثوبها الحقيقي، وقوة إثارة الإحساس بالطرافة عنده، بما يضيفه خاطر الشاعر إلى الطبيعة من أضواء وألوان»[١].

ونود للتيسير أن نسمي النقطة الأولى «التوصيل العاطفي» والنقطة الثانية «الإمتاع الفني»، ونعدهما وظيفتين للشعر، نتحدث عن كل واحدة منهما، على الرغم من العلاقة الوثيقة بينهما. كما نود أن نذكر أن جميع الرومانسيين عنوا بالأمرين عناية شديدة، وأفاضوا في الحديث عنهما، وأن مواقفهم منهما تتقارب حتى إنها تمتزج تمامًا في أكثر الأحيان.

وإذا بدأنا بالتوصيل وجدنا الرومانسيين يسعون إلى توصيل المشاعر التي يعبر الشاعر عنها إلى نفس المتلقي لتفجر فيه مشاعر مشابهة رغبة في المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي.

ولم تكن هذه الوظيفة غائبة عن الإحيائيين. فقد تحدث فيها بعضهم دون إطالة. فأشار إبراهيم المويلحي إلى وقع الشعر في النفس من وجهين: من حيث هو كلام موزون، ومن حيث هو حالة من حالات النفس، أي عاطفة[٢] وصرح حافظ إبراهيم بأن «خير الشعر ما سبق دبيبه في النفس دبيب الغناء، ثم سبح بها في عالم الخيال»[٣]. وواضح أنهم لا يحددون التأثير، وأنهم يخلطون بين التوصيل والإمتاع. أما المرصفي فكان أكثر التزامًا للتوصيل وحده منهم، حين صرح أن الغرض من الشعر «التأثير في الطباع، وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر والكاتب. ففي الحماس مثلاً يكون الكلام مهيجًا للقوى، مثيرًا للغضب، باعثًا على الحمية. وفي الغزل، يكون سارًّا للنفوس، مريحًا للخواطر..»[٤].

فإذا تركنا الإحيائيين إلى الرومانسيين وجدنا المواقف التالية:

لقد ذهب شكري إلى أن «الشعر ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا[٥] وإلى أن «الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم

---

(١) محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية ٧٤. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ٩٢. .B.L ص ١٦٠.
(٢) مختارات المنفلوطي ٢٠٣. تطور النقد العربي ١٢٦.
(٣) تطور النقد العربي ١٥١.
(٤) الوسيلة ٤٧٢/١.
(٥) دواوينه ٣٦٤. تطور النقد العربي ٣٣٦. جماعة أبولو ٨٧. د. كمال نشأت ٢٤٢.

ويجتبهم بالرغم منهم. فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم»[1].

واتفق المازنى مع شكرى فى أن الشعر لا يكون المطلوب فيه مجرد الإفهام وإبلاغ المعنى أو الخاطر لذهن القارئ، بل المطلوب التأثير. أى أن ينقل إلى القارئ العواطف والمدركات التى يتناولها ويتولاها بالوصف والتصوير[2] وعلل المازنى عملية التوصيل بشعور الشاعر الجم وإحساسه القوى بما يجرى فى خاطره ويجيش فى صدره، وقدرته على إبراز ذلك فى أحسن حلاه[3].

واتفق العقاد معهما بل تطابقت بعض عباراته مع بعض عباراتها. فذهب إلى أن الشعر لا يقصد به الإقناع بل يقصد به التأثير، فهو صناعة توليد عواطف القارئ بواسطة الكلام. والشاعر كل من يعرف أساليب توليد العواطف بهذه الواسطة، فيستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التى تبعث توًا فى نفس القارئ ما يقوم بخاطر الشاعر من الصور الذهنية[4]. ثم أجمل ذلك فى عبارة راجت رواجًا كبيرًا، قال: «إنما الشاعر من يَشْعُر ويُشْعِر»[5].

وعدد أبو شادى ألوان تأثير الشعر فى القارئ فقال: «الشاعر ممثل يمثل حقائق الحياة على مسرح الصدور... فهو إن قرض النسيب تصورت أمامك عاشقًا صبا يكاد يذوب من لوعة الفراق... فما تتمالك من أن تتأوه تأوه المشفق الكئيب، وتصبح مسترحمًا له عاطفًا عليه. فإن تحمس حف بك الخوف وأرهبك... فإن رثى رجلًا من الرجال، وذكر لك فضائله وحسناته، تاقت نفسك إلى التشبه به، وشعرت بإكبار منزلته..»[6].

وعاب على المتلقى إلا يتجاوب ويتواصل مع الشعر فقال فى قصيدته (مجمع الفنون)[7]:

إنْ لم يُحَرِّكْ دَفِينًا من عواطفكمْ ... فعُذْرُه أنَّها فى حُكْمِ أحجارِ

واتفق معهم د. طه حسين، الذى أعلن أنه يحكم على الشعر بالسمو إذا استطاع أن يبلغ من القلب الحساس موضع التأثير حتى ولو لم يستعن بالخيال[8]، ود. محمد حسين هيكل، الذى قال:

---

(١) دواوينه ٢٠٩. تطور النقد العربى ٣٣٦.
(٢) قبض الريح ٢٦. صندوق الدنيا ٣٠١.
(٣) الشعر ٢٩ – ٣٢.
(٤) خلاصه اليومية ٢٠.
(٥) خلاصة اليومية ١٦٧.
(٦) قطرة من يراع ٤٥.
(٧) الشفق الباكى ٧٠٤.
(٨) تجديد ذكرى أبى العلاء ٢٠٢. د. عز الدين الأمين ٢٤٢، ٢٨٣.

«يجب أن يسبقك الشاعر فى فيض الحس أو الشهوة أو العاطفة، وأن يشعرك من ذلك أضعاف ما تشعر به لو أنك كنت وحدك، وكلما بلغ الشاعر من ذلك مدى بعيدًا، وكلما استوت له فى ذلك النفوس جميعًا، اقترب من ذروة مجد الشعر، وغزر له فيض بناته ورياته»[١].

ورأى أحمد ضيف أن الغرض من الشعر الحصول على الإعجاب والتأثير[٢]، وأحمد أمين الذى كان يرى أن مالا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يسمى أدبًا[٣].

فإذا تركنا الرومانسيين المصريين إلى الرومانسيين الإنجليز، وجدناهم يتفقون معهم تمام الاتفاق. وآية ذلك قول كولردج الذى افتتحنا به الحديث عن هذه النقطة، والذى نصح الشاعر بأن يكون مثيرًا لأحاسيسنا وعواطفنا[٤]، ويماثله وردزورث[٥]، وهازلت[٦]، وشلى[٧] وغيرهم.

٩٩ - الإمتاع الفنى:

آخر الوظائف الشعرية التى تحدث عنها عبد الرحمن شكرى وإن لم تكن الأخيرة فى الأهمية: المتعة أو اللذة سواء أكانت بالنسبة للشاعر أم المتلقى. وسنرى وصف شكرى لأحاسيسه عندما نشرت أولى قصائده، وعظمة المتعة التى أحس بها، وكيف طار فرحًا حتى خيل إليه أن الهواء الذى كان ينشقه فى ذلك اليوم غير الهواء الذى ينشقه كل يوم بل ذاك كان أرق وأحلى[٨]. فتلك هى المتعة التى يحس بها الشاعر.

ونجد حديثًا ثانيًا عنها فى «الثمرات» قال: «قد أضمر المتنبى فى نفسه من المرارة وسوء الظن بالناس ما يضمره كل من قصر عن إدراك آماله وأطماعه. ولكن تلك المرارة لم تكن داعية إلى إضعاف «لذة التغريد». فإن من قيد البحث بنفوس الشعراء علم أن المرارة لا تمحو تلك اللذة، وإنما تكسبها ألمًا لذيذًا»[٩].

---

(١) ثورة الأدب ٦٠.
(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ٣٢، ٣٤، ٣٧. د. عز الدين الأمين ٣١١.
(٣) النقد الأدبى ٢٥، ٢٦.
(٤) مقومات الشعر العربى ٣٣. سيرة أدبية ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٠٣ وغيرها. B.L ١٧٧-١٨١.
(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٢٢، مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٤٢.
(٦) نفس المرجع فصل النقد الإنجليزى ٨٣، ٨٦، ١٢٥.
(٧) نفس المرجع ٨٩.
(٨) الاعتراف ١٨.
(٩) ص ٢٠.

ونجد حديثًا مكررًا عن هذه المتعة فى قصائده. قال فى قصيدة «شكوى شاعر»[1]:

وإنما الشعر تصويرٌ وتَذْكِرة ... ومتعة وخيال غيرُ خَوَّانِ

ولا تتضح المتعة التى تحدث عنها فى هذا البيت: أهى متعة الشاعر أم متعة مستمع الشعر أو قارئه. ولكننا قد نفهم أنه يقصد متعة متلقى الشعر مرة، ومتعة ناظمه أخرى فى الأبيات التالية. قال فى قصيدة «الشعر»[2]:

طَرِبَ الفؤادُ فهاتِها ... فالخمرُ فى أبياتها
والنفسُ طيرٌ صادحٌ ... والسحر فى نَغَماتها
والشعرُ كأسٌ للنفو ... سِ حَذَارِ مِنْ نَشَواتِها

وقال فى «أغاريد شاعر»[3]:

نغماتُ البلابلِ ... أم أغاريدُ شاعرِ
لعبت بالسرائرِ ... واستَبَدَّتْ بخاطرى
نَقَعَت غُلَّة الفؤا ... دِ بِرِىٍّ الهوامِرِ
فأجِزْ عنىَ الهمو ... مَ بألحان شاعرِ
نغمات شجيّة ... هى خمرُ الشاعرِ

وحدد شكرى المتعة الفنية التى يقصدها حين يقول: «الشعر حين ينشد اللذة لايقصد إلى اللذة الظاهرية البسيطة التى يحسها البسطاء والعوام، إنما يقصد اللذة العقلية والنفسية التى يستشعرها ذوو القلوب والعقول الكبيرة هى تلك اللذة التى تكمن فى كل فن من الفنون الجميلة الرفيعة»[4].

ومع اعتراف المازنى بأن الشعر يسعى إلى الإمتاع فى قوله الذى أتينا به فى عنصر رفض العبث (٩٢)، فإنه نفى أن يكون ذلك غايته الوحيدة.

وأعلن العقاد أن الناس يختلفون على الأدب: هل يطلب للفائدة أو يطلب للمتعة الفنية، وأن إحساسنا بشىء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة، وجعله معنى شعريًا تهتز له النفس[5].

(١) دواوينه ١٦٥.
(٢) دواوينه ٣٣٤.
(٣) دواوينه ٣٤٧.
(٤) دواوينه.
(٥) عابر سبيل ٤. فصول من نقد العقاد ١٧١. ردود وحدود ٣٦٥.

ووقف أبو شادى موقف العقاد فذكر أن من الفنانين من يعمل للتسلية والمتعة فقط، ومنهم من يقدر أن عليه أن يؤدى رسالة إلى قومه أو الإنسانية فيخدمها[١].

وتمسك د. طه حسين[٢] ود. محمد حسين هيكل بوظيفة المتعة الفنية، واتخذا منها مقياسًا لجودة الشعر. قال هيكل: «إنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة، يفيض بها القلب فى صيغة متسقة من اللفظ، تخاطب النفس وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة. ثم ترتفع بها وترتفع أو تهبط وتهبط، وأنت مندفع وإياها مسوق وراءها، متلذذ باندفاعك واتباعك تلذذك بصوت المغنى أو نغمة الموسيقى»[٣].

والحديث عن المتعة يشبه الحديث عن التوصيل العاطفى. فالنقد العربى القديم حافل به، والنقد المصرى الحديث يحتوى على إشارات إليه. أما الحديث المستفيض المفصل فيمكن منح شرف الخوض فيه للرومانسيين، الذين تتفق آراؤهم اتفاقًا كبيرًا مع آراء الرومانسيين الإنجليز. وقد أطال وردزورث وكولردج وشلى وهازلت وأرنولد الحديث عن المتعة التى يبثها الشعر فى متلقيه[٤]، كما تحدث وردزورث وكولردج وشلى عن إحساس الشاعر نفسه بهذه المتعة خاصة أثناء قيامه بالنظم[٥].

١٠٠ - باب السعادة:

وقال العقاد: «الشعر بهذه المثابة باب كبير من أبواب السعادة بل إن السعادة ما لم تعققها حوائل الحياة، لا تدخل إلى القلوب إلا من بابه. فإنه ما من شىء فى هذه الدنيا يسر لذاته أو يحزن لذاته. وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات، وتكيفها الأذهان من الصور»[٦].

---

(١) مسرح الأدب ١٣٤.

(٢) خصام ونقد ٦٣، ٨٦، ١٠٠.

(٣) ثورة الأدب ٦٠.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦. أبولو - ديسمبر ١٩٣٣ - ص٣٠٧، ٣٠٨. مقومات الشعر ٣٣. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٦ - ١٩ والعدد ١٩٣ - ص٩٨٧. والعدد ١٩٥ - ص١٠٣٢. والعدد ١٩٦ - ص١٠٥٣. والعدد ٥٣٠ - ص١٩. د. نصرت ١٣٢. فيرنون هول ٩٨. على أدهم ١٨٤. محمد خلف الله أحمد ٨١. د. محمود الربيعى ١١٤، ١١٧ - ١١٨. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ٩٢. عباس العقاد ناقدًا ٦٠٤. سيرة أدبية ٢٤٨، ٢٧٣. B.L ١٤٨، ٢١٧. Defence ١٢٩، ١٣٩، ١٤٩. Morley ٨٤٩، ٨٥٢، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٩ وغيرها.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٨٤، ٩٨، ١٢٥. محمد خلف الله أحمد ٨١. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص١٦، ١٩ Defence ١٢٣، ١٢٩، ١٥٤، ١٣٩، ١٤٨. Morley ٨٤٩، ٨٥٢، ٨٥٤ - ٥، ٨٥٩. Lectures ١٠.

(٦) دواوين شكرى ٩٧. د. محمد زغلول سلام ٢٩٢.

وعندما تقع أنظارنا على كلمة (السعادة) لا يمكننا إلا أن نذكر إيمان وردزورث بأن وظيفة الشعر معالجة العواطف الإنسانية لتحقيق سعادة الإنسان[١]، وإيمان هازلت بأن الشعر كان مصدر سعادة البشرية على مر العصور[٢]. وإيمان شلى بأن الفنون تساهم فى إسعاد الإنسان والوصول به إلى الكمال[٣].

١٠١ - صقل النفوس:

وصف شكرى وظيفة الشاعر فى العصر الحديث فقال: «لكنه اليوم رسول الطبيعة، ترسله مزودًا بالمنغمات العذاب، كى يصقل بها النفوس ويحركها، ويزيدها نورًا ونارًا»[٤].

وعقب الزبيدى على ما قاله المازنى عن الشعر والأخلاق بأنه كان يؤمن أن للشعر وظيفة «تطهير Cathersis» انفعالى وأخلاقى، بإيقاظ حواس الإنسان الخامدة وعواطفه الراكدة[٥].

وصرح أبو شادى أن الفن الرفيع - متى بلغ الذروة بإنسانيته وقيادته الجريئة الحرة - كان الرائد للتطهير والتسامى[٦].

وقال حسن صالح الجداوى: «فالقصد الأول والأهم من الأدب عامة، والشعر خاصة، التهذيب النفسانى للمجتمع... ليس الأدب وسيلة لمحض اللهو والتسلية، فإن غايته الأولى التهذيب والتقويم. ولا كان ذلك «الأدب» - إن صح أن يسمى أدبًا - الذى تنحصر مهمته فى بث الأوهام، والدعوة إلى اللهو، أو ترديد الفخر الكاذب وتصوير مظاهر الغرور فى سبيل التشويق إليها»[٧].

وقد نادى بعملية التطهير هذه الرومانسيون الإنجليز اتباعًا لأرسطو الذى اعتبرها الوظيفة الأساسية للمأساة الشعرية ويمكن التمثيل لموقفهم بوردزورث[٨] الذى كان يرى أن الشاعر العظيم هو الذى يسمو بعواطف الإنسان ويطهرها، وبشلى[٩] الذى كان يرى أن الشعر هو

---

(١) فصل النقد الإنجليزى ١٢٢.
(٢) فصل النقد الإنجليزى ٨٣.
(٣) Defence ١٣٣.
(٤) دواوينه ٢٨٧. الاعتراف ١٨. د. محمد زغلول سلام ٢٤١.
(٥) ١٥٨. وانظر حصاد الهشيم ١٢٧.
(٦) قضايا الشعر المعاصر ١٠.
(٧) أنين ورنين ١٨٤، ١٩٥.
(٨) فصل النقد الإنجليزى ١٢٢. Morley ٨٥١.
(٩) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص١٠٦٦. Defence ١٣١، ١٣٣.

ذلك الشعاع الذى يصقل النفس ويرهف الحس ويهذب الشعور، يفعل الشعر الغنائى ذلك للأفراد ويفعل الشعر التمثيلى مثله للمجتمعات.

وليس لدى الإحيائيين ما يماثل هذه الوظيفة بل ربما لا يوجد تنبه إليها فى النقد العربى القديم كله.

١٠٢ - التهذيب الاجتماعى للإنسان:

اتفق الرومانسيون على أن للشعر رسالة اجتماعية سامية يجب أن يضطلع بها. ونبه بعضهم إلى أن ذلك يجب أن يقع بشكل غير مباشر.

فقد صور عبد الرحمٰن شكرى نفسه عندما نشرت الصحف أول قصيدة له تصويرًا يكشف لنا عن أنه كان يعتقد - فى هذه السن - أن الشعر له وظيفة اجتماعية إصلاحية تهذيب الإنسان وترقى به: «إنى لأذكر يوم نشرت لى أول قصيدة، وقد اشتريت الجريدة التى نشرت فيها. وصرت أقرأ القصيدة مرات عديدة. وكان يخيل لى أن الحروف ترقص على الجريدة. وصرت أخبط خبط الضال فى الطرق والأزقة. وكلما نظر إلىّ أحد حسبته قد قرأ القصيدة وأعجب بها. وكان يخيل لى أنها أحدثت أثرًا باقيًا فى نفوس الناس، وأنها أصلحت من عواطفهم، وقوتها، وزادت فى عظم نفوسهم، وأنها ستحدث تغييرًا كبيرًا فى سنن الوجود وأنظمته»[1].

وكرر الحديث عما سماه تقوية العواطف ثانية فى نفس الكتاب فقال: «إنما الشاعر الذى يملأ قلوبهم (أى الناس) بالرغائب الجديدة، والذى يقوى عواطفهم، لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة»[2].

وفى نفس السنة عبر عن هذه الآراء نظمًا فى قصيدته «الشعر» فقال:

وهو المُعِينُ على الحيا ... ةِ يَغُضّ مِن نَكَباتِها
والشعرُ نُورٌ ساطع ... عادٍ على ظُلُماتِها
ويضىء كلَّ جريمةٍ ... فيُبِينُ عن غاياتِها[3]

وقال فى قصيدة «أغاريد شاعر»:

يَرْفَعُ النفسَ سحرُه ... عن وهادِ الحقائرِ

(١) الاعتراف ١٨.
(٢) ٣١.
(٣) دواوينه ٣٣٥.

لـسـماءِ الـعـظائـمِ ... عن حضيض الصغائـرِ
فـهـو دين لـطامـحٍ ... من مُصيب وعـاثـرِ
يصف العيش فى الـكـما ... لِ عـديـمَ المَحَـاذرِ
فـيـه إغـراءُ واردٍ ... وبـه حَـثُّ صـادرِ
يجعـل اليأسَ والطمو ... حَ دواءَ المُـغـامِـرِ
يَـدْفَـعُ النفسَ بـالخيا ... لِ لـوِرْدِ المَـآثِـرِ[1]

واكتفى المازنى فى «كتاب الشعر» بنقل قول هازلت: «ليس الشعراء... محدثى اللغات... فقط بل هم أيضًا واضعو الشرائع ومؤسسو المدنيات ومبتكرو فنون الحياة»[2] وقول شلى «ما الشعر إلا موقظ الأمم، وباعث الشعوب، ورسول الانقلابات فى الآراء والتقاليد..»[3]. وأكد هذه الأقوال أثناء نقده للمنفلوطى فأعلن أن الأدب يجب أن تكون له غاية سامية، فيدفع الأمة إلى أن تطلب الحياة الغالية الكريمة[4].

وقال العقاد: «لا تنحصر مزية الشعر من الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر، لا بل ولا تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات، ولكن يعين الأمة أيضًا فى حياتها المادية والسياسية... وهو منبه للنفوس، وباعث لخامدها، به تتيقظ المشاعر، وتتحرك العواطف، وتؤذن بالنبضات والثورات والنهضات فى الأمم»[5].

وتصور أبو شادى الشعر حامل رسالة فنية هى من صميم كيانه، وهى التى تزجيه إلى الظهور فى هذه الصفحات المطبوعة، وقد تكون رسالة إلى المستقبل قبل أن تكون رسالة إلى الحاضر[6]. ثم حدد هذه الرسالة فى قوله: «لا شك عندنا فى أن أسمى رسالة للشاعر هى النهوض بالإنسانية عن طريق هذا الفن الجميل، فهو مربٍّ جليل يقدر (للذوق الفنى) أثره»[7]. وقال أيضًا: «ندافع عن هذه الفن الرفيع، الذى متى بلغ الذروة... كان الرائد لحركات الإصلاح»[8].

---

(١) دواوينه ٣٤٨.
(٢) الشعر ٤.
(٣) الشعر ٥. Defence ١٣١.
(٤) د. عز الدين الأمين ٢١٨. ساعات بين الكتب ١٩٢.
(٥) د. محمد زغلول سلام ٢٩٣. وانظر ردود وحدود ٣٦٥.
(٦) فوق العباب ب. قضايا الشعر المعاصر ٥٧. الشفق الباكى ٤٣، ٣٧٥. مشرح الأدب ١٣٤. أنداء الفجر ٨٥.
(٧) فوق العباب س.
(٨) قضايا الشعر المعاصر ١/١٤٨. وانظر خفاجى: رائد الشعر الحديث ١/١٤٨. قطرة من يراع ٥٣، ٦٨.

ووافقهم خالد الجرنوسى إذ يقول: «إن غاية الشعر هى السمو بالناس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم البسيطة»(١).

وإذا كنا قد تبينا من المازنى أنهم استلهموا هذه الأقوال من هازلت وشلى، فإن موقف وردزورث لا يختلف عن موقفهم. فقد جعل من وظيفة الشاعر أن يسمو بالقارىء وينوره ويوسع مداركه ويعلو بمستوى فهمه، كما يرقى بذوقه ومشاعره(٢).

وهذه الوظيفة أيضًا جديدة على الشعر العربى، لم نجد ما يماثلها عند نقاد الإحياء.

١٠٣ - الشعر والأخلاق:

أعلن عبد الرحمن شكرى رأيه فى وظيفة الشعر الخلقية واضحًا وضوحًا ليس فيه أى غموض، فقال: «إن الرغبة فى الشعر من أجل أنه شعر، لا من أجل مقصد خلقى»(٣).

ولكنه فى نفس الوقت أعلن أن الخير أمر ضرورى حين يقول: «الشاعر يعرف أن الشر محتوم. ولكنه يعرف أن من الحتم أيضًا الطموح إلى ما وراء الشر المحتوم من الخير المحتوم ومن أجل ذلك كان كل شاعر كماليًا، سواء أعرف أم لم يعرف»(٤).

وعلى ضوء هاتين الحقيقتين يظهر أن الشعر - عنده - يجب ألا يقصد إلى الخير قصدًا مباشرًا، وألا يكون داعية ظاهرًا له، وألا يقيم على أساس ما يعرضه من خير.

وانطلاقًا من هذه الحقائق أنكر على الشعر أن يزين الباطل يقول: «هذا شكسبير ما ترك جانبًا من جوانب النفس، وهو من رحب النفس بحيث يسع الجرم والمجرم. ولكنك لا تجد فيه تزيينًا للباطل إلا على لسان أهله وصفًا لهم كما أنك لا تجد فيه وعظ مَنْ لا يَرَى إلا جانِبَه مِنَ الحق»(٥).

وأثنى شكرى على الشجاعة الخلقية وسماها الشجاعة الشعرية، ورأى أنها هى التى تدفع الشاعر إلى التعبير عما يوحى به ضميره إليه. وقد أدى فقدان بعض الشعراء لها إلى أن ينافقوا، ويقولوا مالا يعتقدون، ويغيروا أخلاقهم وآراءهم كما يغيرون ثيابهم. ولو لم يكن فى فقدان الشجاعة الشعرية شىء غير فناء شخصية الشاعر لكان خليقًا بالشاعر العبقرى أن يأنف من

---

(١) السياسة الأسبوعية - العدد ٧٩ - الصادر فى ١٩٢٧/٩/١٠ - ص ٢٢.

(٢) المجلة - العدد ١٧٧ - ص٥١. مقدمة الأقاصيص الشعرية ٤٣٥. Morley ٨٥١، ٨، ٨٧٧.

(٣) دواوينه ٤٣٧.

(٤) دواوينه ٤٣٦. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

(٥) دواوينه ٤٣٧.

فقدانها. لكل هذا قدم شكرى المتنبى على أبى تمام والبحترى وابن الرومى، لأن نصيب شعره من الشجاعة الشعرية أكبر من نصيب أشعارهم[1].

ووقف المازنى من الحس الخلقى موقفًا حاسمًا، «فليس فى الأرض من ينكر فعل الشر وتأثيره الأخلاقى»[2]. ولذلك ربط بينه وبين الشعر برباط لا ينفصم، لأنه أساس له. قال: «فلا جرم كان الشاعر أحس الناس، وأعمقهم حكمة، وأجمعهم لخلال الخير وخصال الفضل. نقول: الفضيلة والخير، ولا نخشى أن يهز القراء رءوسهم إنكارًا، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الخلقى والأدبى. ولست بواجد شعرًا إلا وفى مطاويه مبدأ أخلاقى أدبى صحيح. وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبى تكون قيمة شعره»[3].

ولم يقصد المازنى «الإدراك الخلقى الصحيح» مجموعة الفضائل التى تعارف عليها المجتمع والدين، بل رأى أن نقائضها أو ما يسميه المجتمع الرذائل لا تتنافى مع الخير، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فصرح أن الماجنين ربما كانوا أصح من المادحين المنافقين: «لا يتعجل القارئ فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الدينى فى الشعر. فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ولا ينبغى كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملى لا يتحول عنه. فقد كان بيرنز الشاعر الإنجليزى وأبو نواس وامرؤ القيس متقلبى وجوه الحياة ومظاهرها، ولكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقى والأدبى عظيم»[4].

والشر – فى نظره – لا ينفى الخير، بل قد ينتج هذا ذاك، فإنه مما لا شبهة فيه ولا ريب أن النفس الإنسانية ميدان لتلاقى الفضائل والرذائل وتلاحمها، فهى عالم صغير تتصادم فيه الغرائز والملكات كما يحترب الناس فى العالم الكبير، وبحر تتسرب فيه الطبائع بعضها فى خلال بعض كما تتسرب الموجة فى خلال الموجة وتغيب.

ولذلك وجد أنه لا يعيى القارئ أن يلمح باعثًا خلقيًا ساميًا – حتى فى إفحاش الشاعر – يخرجه عن طوره. وضرب مثلاً على ذلك بابن الرومى، الذى كان – على كثرة ما فى شعره من الفحش – صحيح الإدراك من حيث الآداب والأخلاق. ومن شاء أن يقدر مبلغ ما رزق من صحة الإدراك الأخلاقى، فما عليه إلا أن يبحث عن البواعث التى دفعته. إنه لا يلبث أن

---

(١) د. أحمد عبد الحميد غراب ٢٧٤.

(٢) الشعر ٣٦.

(٣) ديوانه ١١٨. قبض الريح ١٥. د. عز الدين الأمين ٢١٣.

(٤) ديوانه ١١٨. على الرغم من ذلك وقف موقفًا متناقضًا فى نقده لكتاب حديث الأربعاء د. طه حسين (قبض الريح ٢٥ – ٢٦). وربما كان ذلك بسبب رغبته فى النقد التى دفعته أحيانًا إلى أقوال ندم عليها بعد ذلك.

يتوسم من معارضى كلامه، ويستشف من وراء لفظه، صحة مبادئه، وعظم نصيبه من سمو النفس وجلالة الروح[1].

وقد عقب د. الربيعى[2] على كلام المازنى بأن القيمة الخلقية التى تحدث عنها ليست قيمة أخلاقية بالمعنى الدينى، كما أنها ليست نفعية بالمعنى المادى، ولكنها قيمة أخلاقية بالمعنى الإنسانى العام، لأنها قيمة تعمق الحس، وتهدى الإنسانية عن طريق الرؤية الفنية الصحيحة. وهذا كله تفكير جد قريب من التفكير الرومانسى المعروف فى الغرب فى قيمة الشعر وهدفه.

ويخيل إلينا أن المازنى عنى صدق التعبير الفنى عن الشخصية والعواطف، مهما كان موقفها مما يعتبره المجتمع فضائل أو رذائل، بدليل من مثل بهم من الشعراء وتكملة قوله: «فإن أبا نواس أصح مبادئ وأنقى ضميرًا من البحترى، على كثرة ما تقرؤه للأول مما يروع ويخجل، وكذلك امرؤ القيس أفطن إلى معانى الفضيلة وأعظم رجولة من أبى تمام وابن المعتز..»[3].

ووقف العقاد موقفًا قريبًا من موقف المازنى. فالتعبير عن الشر عنده غير الشر فى ذاته، ولا يجوز أن نصم شاعرًا بأنه شرير إلا إذا أعماه ولعه بالشر عن الخير وحجب عنه الكمال. وتساءل: إذا كان الشر والجمال قد اجتمعا كثيرًا فى الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيرًا فى الشعر والفنون؟ وعلى الرغم من ذلك ينهى الشاعر عن الاستغراق فى الشر. لأننا إذا كنا أجزنا للشاعر أن يتخذ الشر موضوعًا فى بعض الأحيان، فإننا لا نبرئه من تهمة المسخ والانحراف، حين ننظر فى شعره فلا نرى فيه إلا الشر والقبح والخوف والانقباض. وعندئذ نقول: إنه شاعر يصف ما يحسه ويجيد وصفه، ثم نقول: إنه يحس هذا دون غيره لأنه ممسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقرية والحياة، وخلص العقاد إلى ما خلص إليه المازنى من أن الفيصل فى هذه القضية هو الصدق[4].

وأشاد أبو شادى بالدور الخلقى للشاعر فقال: «مادام الشاعر يفضل المصلحة العامة على النفع الخاص، ويجعل نفسه قدوة للكمال، ومثالاً للطهر والفضيلة، لا ينبس إلا بما يوقنه، ولا يصرح إلا بما يفيضه عليه حسه الشريف، فإنه حقيق بأن يكون قائد النهضة الفكرية، وخليق بأن يبسط على الأمة جناح السلام والطمأنينة، وينبه فيها المدارك والمشاعر، ويقوى فيها

(١) حصاد الهشيم ٢٦٦. ديوانه ١١٩.

(٢) فى نقد الشعر ١٥١.

(٣) ديوانه ١١٨.

(٤) فصول من النقد عند العقاد ٢٧٤ - ٢٧٦. عباس العقاد ناقدًا ٢٣٣ - ٢٣٩.

عاطفة الوطنية وحب الخير ونبذ الشرور»[1]. غير أنه كان صريحًا فلم يجعله من وظائفه، فقال: «هو لا يعنيه أصلًا أن يخدم النزعات الخلقية ولا غير الخلقية بشعره. فهذه وظيفة إضافية قد يؤديها الفنان، ولكنها ليست مهمته الأولى ولا الأخير»[2]. بل إنها قد تفسد الشعر[3].

من هذا نرى أن الرومانسيين أجمعوا على أمرين: الأول الصدق، وأنه هو وحده معيار التقييم، والأمر الثانى أن الشعر له وظيفته الأخلاقية، وأن تخفف العقاد فيها كثيرًا.

ولم تكن هذه الوظيفة من ابتكار الرومانسيين، فقد نادى بها الإحيائيون قبلهم. قال البارودى: «لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها مسرح»[4]. وعاب أحمد محرم الشعر قبله فقال: «كان الشعر فى مصر إلى عهد قريب جدًا بعيدًا عن أصول الأخلاق بعده عن سنن الحياة»[5].

ولكن الرومانسيين الإنجليز جميعًا اعترفوا بوظيفة الشعر الخلقية وأفاضوا فى الحديث عنها، بدءًا من وردزورث[6] ثم يأتى كولردج[7] وشلى[8] وهازلت[9]، وأخيرًا يأتى ماثيو أرنولد فقد كان يرى أن دور الشاعر – فى المجتمع المفتوح الذى اتسعت فيه دائرة التربية – دور تربوى، يقوم على إرشاد الإنسانية وهدايتها[10].

١٠٤ – الشعر والدين:

وقع اختلاف كبير فى موقف الرومانسيين عامة من الدين. فمنهم من اتهمهم بضعف الإيمان بل، وصل بهم الأمر إلى اتهام بعضهم بالإلحاد، كما فعلوا مع شلى. ولكن أحدًا من الشعراء الرومانسيين لم يجهر بالكفر، بل جهروا بأنهم يؤمنون بالله، غير أن أقوالهم جلية فى أنهم لهم

---

(١) قطرة من يراع ٦٩.

(٢) الينبوع ب. الشفق الباكى ١٢٢٥.

(٣) مسرح الأدب ٢٣، ٢٣٢.

(٤) ديوانه ١/٣. شعراء مصر ١٤٢. د. أنس داود: رواد التجديد ١٧.

(٥) ديوانه ١/٤. تطور النقد العربى ١٤١.

(٦) فصل النقد الإنجليزى ١٢٣.

(٧) فصل النقد الإنجليزى ١٢٤. سيرة أدبية ٥٤، ٧ ٦٦. B.L ٣١، ٣٢، ٣٧.

(٨) فصل النقد الإنجليزى ٩١، ٩٢، ١٢٦. انظر مجلة أبولو – يناير ١٩٣٤ – ص٣٦٩. د. محمد النويهى طبيعة الفن ٤١. Defence ١٣٠ – ١٣٥.

(٩) فصل للنقد الإنجليزى نفس المرجع ٨٦، ٨٨.

(١٠) د. محمود الربيعى ٥٢.

نظراتهم الخاصة فى الإيمان بالله التى تخالف النظرة السائدة. وعلى أية حال لا شأن لنا بإيمانهم أو كفرهم، وإنما يهمنا تصورهم للعلاقة بين الشعر والدين.

وانبرى شكرى يرد على من أذاع بين الناس أنه على غير هدى ووصمه بالجهل والغباء أو الحقد والحسد. قال: «فليس التساؤل والامتعاض من مظاهر الشر، قلة فى الإيمان، بل إن ذلك غاية الإيمان... فالإيمان بالله والخير ضرورة وحاجة لعظم الشر والشقاء..»[١].

ويؤكد المازنى على أنه ليس أظهر فى تاريخ الشعر ولا ألفت للنظر من علاقته بالدين. فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة والآمـال الحارة. وليس جنوح الشعر فى عصور المدنية عن وظيفته المقدسة إلا فى الظاهر[٢].

والصلة بين الدين والشعر هى فى أن غايتهما كانت ولا تزال واحدة، وهى السمو بالناس إلى منزلة لا تبلغهم إياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة، ولكن ذلك لا يجعلهما شيئًا واحدًا، فهناك اختلافات بينهما، خاصة فى طرق الوصول لفى كان منهما إلى الغاية الواحدة. فالشعر يصل عن طريق الجمال، ووسيلته إليه العواطف والإحساسات التى تؤدى إلى تطهير الروح. والدين يصل عن طريق مراسم العبادة. حقًا قد يستعين بالعواطف، ولكنه أبدًا يستعين بالعقل ويخاطبه أكثر مما يخاطب العواطف.

وعلى الرغم من ذلك حذر المازنى القارئ أن يحسب أنه قصد إلى إظهار الإحساس الدينى فى الشعر، أو أنه يلزم الشاعر أن يكون صاحب مبدأ عملى لا يتحول عنه. فهو فى حديثه لم يعن الأديان السماوية المعروفة، وإنما عنى ما سماه «الفكرة الدينية». وعرفها بأنها روح العصر أو كل فكرة عليها مسحة من الصبغة الدينية، التى هى قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدبر اللانهائية تدبرًا جديدًا، أو إلى مظاهر جديدة فى صلاتنا الاجتماعية. ولم يجد مانعًا من تسمية هذه الأفكار الاجتماعية بالدينية، لأن غايتها النهوض بالفرد والمجتمع.

وقد عقب الزبيدى[٣] على هذه الآراء بأن المازنى اقتفى فيها آراء المفكر الألمانى فشته Fichte كما تبرزها مقالة كارليل «The State of German Literature» الذى عرفه المازنى وقرأ له.

وربط العقاد بين الشعر والدين، ورأى أنهما يسعيان إلى غاية واحدة كما فعل المازنى، غير أن

---

(١) دواوينه ٥٠٥.

(٢) الشعر ٣٩ - ٤٢. قبض الريح ١٥. د. عز الدين الأمين ٢١٢. د. محمد زغلول سلام ٢٥٤.

(٣) ١٥٥.

الغاية عند الناقدين مختلفة. قال العقاد بعد أن صرح أن الشعر تعبير عن النفس: «التعبير الذى عنيناه هو كشف المكنون، وتوضيح الأسرار، وتمثيل الخفايا فى صورة تخرجها من عالم الخفاء إلى عالم النور. وهنا العلاقة الوثيقة بين أعمق أعماق الدين وأعمق أعماق الأدب. هنا العلاقة بين استطلاع أسرار الوجود وبين معرفة النفس ومعرفة الإفصاح عن معانيها، والإبانة عن أشواقها بلسان الأدب أو بلسان الفن على التعميم. فكل تعبير ينطوى على سر موضع مكشوف. وأى سر أعمق من سر الوجود، وأحوج منه إلى التعبير والتقريب والإلحاح بعد الإلحاح فى الاستكناه والاستطلاع، ذلك ما أردناه حين قلنا: إن الصومعة قريبة من الروضة الأدبية. وذلك هو التعبير عن النفس بمعنى إثبات العلاقة بينها وبين الحقائق الكبرى»[1].

ولهذا السبب قال أيضا: «مزاج التدين ومزاج الأدب والفن يلتقيان فى الحس والتصور والشعور بالغيب. وربما كان (وعى الحياة) شعبة من (وعى الكون) أو من (الوعى الكونى) الذى يتعلق به كل شعور بعظمة العالم وعظمة خالق العالم. والوعى الحيوى مصدر الشعر، والوعى الكونى مصدر الدين»[2].

ووقف أبو شادى من الدين موقفًا يشوبه الغموض. فقد جهر بأن على الشاعر أن يكون من أعلام الإيمان[3]، ثم قصر ذلك - فيما يبدو - على المسلمين، إذ قال: «من الحقائق التى لا يجوز إنكارها أن الأدب العربى مرتبط بالدين الإسلامى.. بيد أن الشاعر ليس إمامًا دينيًا، وإن كان من وجهة أخرى مطالبًا فى الشرق بأن يعتبر الدين من المشخصات القومية لأمته»[4].

واتفق خالد الجرنوسى مع العقاد إلى حد اتفاق عبارتيهما فى الجملة، قال: «إن غاية الشعر هى السمو بالناس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم البسيطة، ولكن وسيلة الشعر إلى ذلك من طريق الجمال الذى يستعين بجماع ما فى العقل الإنسانى من حس وإدراك وتصور وعواطف، ويطمح إلى حيث يكشف هذه النواحى المجهولة من الخواطر والآلام والأفراح... ومن أجل ذلك كان الشعر دينًا لبعض الشعوب، لأنه فى الواقع يؤدى وظيفة الدين التى هى تهذيب الطبائع الإنسانية، وتمهيد الحياة العملية، ووضع الأساس للخلق الحى، وتركيزه فى تربة خصبة من النفس البشرية، ثم تأويل الفكرات التى تكد ذهنية المجتمع، وتخفيف مصاعبها، واقتراح الحلول لفض مشكلاتها»[5].

---

(١) ردود وحدود ٣١، ٤٥. يسألونك ٣٤. د. محمد زغلول سلام ٢٩٣.
(٢) أنا ١٥٢.
(٣) قضايا الشعر المعاصر ٧٥.
(٤) الشفق الباكى ٤٧.
(٥) السياسة الأسبوعية - العدد ٧٩ - الصادر فى ١٩٢٧/٩/١٠ - ص ٢٢.

والظاهرة الغريبة أن نجد المفكر الواقعى الاشتراكى يكتب مقالة يستعير فكرتها وعنوانها من شلى، فيجعله «الأدب دين والأدباء كهنته»، ويقول: «إننا نطالب الأديب فى أيامنا بما كنا نطالب به الكاهن أو الإمام فى القرون الماضية»[1].

والعلاقة بين الشعر والدين أمر اعترف به الرومانسيون الإنجليز اعترافًا صريحًا، كما رأينا. فقد رأينا الشاعر - عند كولردج[2] - إنسانًا متدينًا خيرًا شغوفًا بتأمل أسرار الكون التى تحدث عنها العقاد، ورأينا هازلت[3] يقرن الإحساس الشعرى بالدينى من حيث ارتباطها باللانهائى واللامحدود ويرى الشعر يرقى بالعقل إلى مستوى السمو الروحى، يضاف إلى ذلك أن آرنولد[4] كان يرى أن الجانب الشعرى غير المحس أقوى عنصر فى الدين.

١٠٥ - التعليم والوعظ:

اتفق كثير من الرومانسيين المصريين والإنجليز على أن من وظائف الشعر التعليم والوعظ، حتى وصف بعضهم - مثل وردزورث وشلى - الشاعر بأنه معلم[5]. وعلى الرغم من ذلك أجمعوا على كراهية الشعر التعليمى، الذى يهدف إلى التعليم والوعظ المباشرين. ونصوا على أن ذلك يجب أن يتم بطريق غير مباشر.

فالشعر - عند شكرى - يجب ألا يلبس ثوب العظة[6].

وقال أبو شادى قولة وردزورث وشلى فوصف الشاعر بالمعلم الخطيب المرشد[7]. وعلى الرغم من ذلك تمسك بألا يصدم التعليم والإرشاد القارئ، وقال: «إذا أصبحت مثل هذه العوامل (الخلقية) دوافع فنية صريحة عنده فسد فنه حتمًا. فإن الفنان يجلو لنا فنه ولكنه لا يصيح ولا يعلن عن دوافعه الخلقية والوطنية وأمثالها. بل هى تعلن عن نفسها إعلانًا هادئًا يلمح من خلال العمل الفنى ولا يغطيه... فلا غبار إذن على فائدة الشعر إذا جاءت عفوًا، وكل شعر عظيم له فائدته الثقافية ولو كان فى أصله لهوًا، لأن العبرة بنبعه الفنى الخالص»[8].

---

(١) الأدب للشعب ١٣، ١٠٥ - ١١٠.
(٢) فصل النقد الإنجليزى ١٢٤. وانظر سيرة أدبية ٥٧. B.L ٢٣.
(٣) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص١٠٣٥. Lectures ١٤.
(٤) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص١٠٣٥.
(٥) Defence ١٢٤.
(٦) د. محمد زغلول سلام ٢٣٦.
(٧) د. محمد عبد المنعم خفاجى: رائد الشعر الحديث ١/١٤٨، ١٥٢.
(٨) الينبوع ب. مسرح الشعر ١٣٦.

وقال على أدهم: «الأشعار التى تتضمن الوعظ والنصائح، وتستنفر الناس للفضيلة، وتزعم عن الرذيلة، هى نوع من الوعظ وضرب من التبشير. وأصحابها الصالحون يحاولون إنقاذنا من حبائل الشيطان ومهاوى السوء. فلهم ثواب عند الله وأجر عظيم فى مستقر رحمتـه، لحسن المقصد وسلامة النية. ولكن الفن لا يجازيهم على مجهودهم لأنهم لم يلتمسوا بهـا وجه الفن. وأمثال هذه الأشعار شواهد فى السلوك ومتون فى الأخلاق، كما أن ألفية ابن مالك متن فى النحو، وإن كانت منظومة شعرًا. وللفن وجوده الخاص وشخصيته المستقلة. والفنان الذى يحاول أن يستدرجنا على غرة ليُسْمِعنا دروسه الأخلاقية ومحاضراته عن الفضائل والرذائل تسميه واعظًا. وليست الفنون والآداب منابر للوعظ ولا أندية للتبشير. ومن العبث أن ينازع الشعراء رجال الوعظ وظيفتهم ويضيقوا عليهم سبلهم»[1].

ولم يكتف العقاد بعيب ذلك النوع من الشعر، أو نفيه من مملكة الشعر، وإنما وضح للشاعر الطريق الفنى، الذى يستطيع أن يصل به إلى غايته التعليمية، أو الوعظية دون أن يعيبه أحد. فقال «فللشعر فى إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة، ودعاة الاجتماع ولليقظات النفسية مسالك ومسارب لا تستدل عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعـوات الاجتماعيـة التى تكتب فيها الصحافة، ويتحدث بها اللاغطون بالموضوعات اليومية. فقد يعلمنا الشاعر حب الجمال فيعلمنا الثورة على الظلم والطغيان، لأن النفس التى تفقه جمال الحياة تضيق بها معيشة الأسر والمذلة، فتقتحم العوائق والسدود، وتنشد السعة والارتفاع»[2].

فإذا انتقلنا إلى النقاد الانجليز وجدنا وردزورث[3] يدخل المعايير الخلقية وغيرها فى معايير تقييم الفن، واتخذ وجهة نظر تعليمية، وإن كان على وعى بأن الشعر لا يقتصر هدفه على غرس مبادئ الأخلاق فحسب. ووجدنا كولردج[4] يقول عن الأعمال المنظومة لهدف تعليمى، إنها لا تستحق أن تسمى قصائد، لأنها لا تحدث متعة فنية. ووجدنا شلى[5] يؤكد أنه يبغض الشعر التعليمى، ويرى أن الشاعر يجب ألا يعبر صراحة عن مفهومه للخير والشر، وألا يجعل شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى. وفى نفس الوقت لا يسحب هذا البغض على الأعمال الشعرية،

---

(١) المقتطف - نوفمبر ١٩٣٨ - ص٤١١.

(٢) ساعات بين الكتب ١٢٠. وانظر ١٢٣. د. ماهر حسن فهمى: حركة البعث ١٨٤.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ١٢٣ - ١٢٤. فيرنون هول ٩٨.

(٤) الثقافة - العدد ٩٣ - ص٩٨٦. سيرة أدبية ٢٤٧، ٣٧٣. B.L ١٤٧، ٢١٧.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٩٢. وانظر د. محمد النويهى: طبيعة الفنان ٤١.

ذات التأثير الخلقى إذا كان هذا التأثير وليد تعبير شعرى أصيل. ووجدنا هازلت[1] يعلن أن الشعر ينبع من كيان الشاعر الخلقى والفكرى ويصقله.

* * *

تكشف لنا العناصر التى تندرج تحت موضوع «وظائف الشعر» أن الإحيائيين والرومانسين اتفقوا على وظائف التعبير عن الإحساس (٩٣)، والتوصيل العاطفى (٩٨)، والإمتاع الفنى (٩٩)، وعلى أنه يؤدى وظيفة خلقية دون أن يتعمد ذلك (١٠٣)، وإن كان الاتفاق واضحًا وشبه تام فى الوظائف الثلاث الأولى، والخلاف واضح فى الوظيفة الخلقيـة حتى بين الـرومانسيـين أنفسهم. وانفرد الرومانسيون ببقية الوظائف لأنها كانت من اكتشافهم.

وتكشف لنا هذه العناصر أيضًا عن شدة اهتمام جميع المصريين والإنجليز من الرومانسيين بوظائف الشعر، والخوض فيها. ولذلك يتردد ذكرهم جميعًا عند التعرض لدرس تلك العناصر بل أضفنا إلى نقادنا الأربعة نقادًا آخرين هم: د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل وخالد الجرنوسى، كل منهم فى ثلاثة عناصر، وكل من حسن صالح الجـداوى وإبراهيم نـاجى فى عنصرين، وكل من خليل مطران وأحمد ضيف وأحمد أمين وعلى أدهم فى عنصر واحد.

وتعدى تأثير الرومانسيين إلى رائد الاشتراكية سلامة موسى. فأخذ من شلى ووردزورث القول بأن الشعر معلم، وهو قول يتفق مع الاشتراكيين بل يصر عليه الاشتراكيون أكثر من إصرار الرومانسيين.

وتعدد ظهور توماس أرنولد مع الرومانسيين الإنجليز الأربعة.

وقد أدى هذا الاتفاق فى مجموع الآراء إلى تعذر التفرقة بين رأى كل منهم ورأى زميله. وأدى هذا بطبيعة الحال إلى تعذر القول بأن هذا الناقد بالذات من النقاد المصريين تأثر بذاك الناقد بالذات من النقاد الإنجليز، إلا فى حالات خاصة، وجدت قرائن تسمح بهذا التحديد.

فإن قول أبى شادى بأن الشعر نقد للحياة، إنما هو ترجمة للقول المماثل الذى قاله أرنولد (٩٧)، وقوله بأن الشاعر معلم ترجمة لقول مماثل عند شلى ووردزورث، وإعـلان العقاد أن الشعر باب السعادة يمكن تتبعه فى مجموعة من الأقوال المأثورة عن وردزورث وهازلت وشلى. أما المازنى فى الحديث عن صقل الشعر للنفوس فقد أعلن صراحة أنه ينقل عن هازلت وشلى (١٠١).

وتكشف العناصر التى عالجناها فى هذا الفصل عن أن النقاد الرومانسيين اتفقوا على أن

---

(١) فصل النقد الإنجليزى ٨٦، ٨٨.

الشعر لا يؤدى وظيفة واحدة، بل مجموعة من الوظائف، بل قد يؤدى جميع الوظـائف التى تحدثوا عنها. ومن ثم كان رفضهم لبعض الوظائف مثل رفضهم العبث والتسلية وإزجاء الفراغ (٩٢). ينصب على أنه رفض أن تكون هذه الوظائف وحدها ومنفـردة هى وظيفة الشعـر، ولا مانع عندهم أن توجد مقرونة بوظائف أخرى تخفف من غلوائها.

ووقف الرومانسيون الإنجليز والمصريون موقفًا واضحًا محددًا فى أكثر الوظائف، غير أن موقفهم فقد كثيرًا من وضوحه فى قضية ارتباط الشعر بـالأخلاق وبـالدين (١٠٣، ١٠٤). فتشعبت بهم الطرق، واختلف ما عرف من حياة بعضهم عما ورد فى أعمالهم الشعرية، وغمضت بعض أقوالهم.

وأخيرًا اتخذ وردزورث وشلى قضية التطهير التى نادى بها أرسطو فى المأساة من الشعر التمثيلى، واعتبراها إحدى وظائف الشعر الغنائى مما لم يقله أرسطو (١٠١)، وسار نقادنا على درب الناقدين الإنجليز وجعلوا من صقل النفوس وتهذيب العواطف وظيفة للشعر الغنائى.

٦ - الوحدة العضوية

مقدمة:

أجمع المؤرخون للأدب المصرى الحديث على أن من مزايا حركة التجديد الرومانسية «الوحدة العضوية للقصيدة».

فلو رجعنا إلى ناقد الإحياء الشيخ حسين المرصفى لوجدناه تقبل رأى ابن خلدون الذى سار فى ركب النقاد القدماء، ونادى بما نادوا به من «وحدة البيت» واستقلاله وتوزيع القصيدة على عدة موضوعات، مع مراعاة حسن التخلص من موضوع إلى آخر، وحكم بأن ذلك من سمة الشعر الجيد. قال نقلا عن ابن خلدون: «هو كلام مفصل قطعًا قطعًا، متساوية فى الوزن، متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا... وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تركيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أفرد كان تامًا فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما آخر كذلك. ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب، أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره..»[1]، وأكد ذلك أكثر من مرة قال فى إحداها: «الشعر "لا تكون أبياته إلا كذلك» أى مستقلًا كل واحد منها[2].

وعلى الرغم من ذلك غفر للقصيدة الجيدة التى قد تجبرها الظروف على الربط بين أبياتها برباط نحوى. فقد عقب على قول ابن خلدون السابق بقوله: «وما ذكر من انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه، إنما هو فى صفة جيد الشعر، كأنه لم يعد غيره شعرًا. على أنه ربما

---

(١) الوسيلة ٢/٤٦٤. التراث النقدى ٤٧.
(٢) الوسيلة ٢/٤٦٨، ٤٦٩. التراث النقدى ٤٧.

أوجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه. ألا ترى أن ذلك لم ينقص من حسن قول عمر بن أبي ربيعة:

لَيتَ هندًا أَنْجَزَتْنَا ما تَعِدْ ... وشَفَت أنفسَنا مِمَّا تَجِدْ
واستبدَّت مرةً واحدةً ... إنما العاجزُ مَنْ لا يَسْتَبِدّ
زعموها سَأَلَتْ جاراتِهَا ... وتَعَرَّتْ ذاتَ يوم تَبْتَرِد:
أكما يَنْعَتْنِي تُبْصِرْنَنِي ... عَمْرَكُنَّ اللهَ أم لا يَقْتَصِد؟
فتَضَاحكنَ وقد قلن لها: ... حَسَنٌ فى كلِّ عينٍ مَنْ تَوَد
حَسَدًا حُمِّلْنَه مِن أَجْلِهَا ... وقديمًا كان فى النَّاسِ الحَسَدْ

لا أراك تشك فى أن هذا الشعر بالغ من الحسن غاية ما يمكن. ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذ كان المعنى مستدعيا ذلك»[1].

وجاء أحسن ما قاله فى ترابط الأبيات فى تقريظه لقصيدة البارودى التى مطلعها:

تَلَاهَيْتُ إلا ما يُجِنُّ ضميرُ ... ودَارَيْتُ إلا ما يَنِمُّ زفيرُ

فقد قال بعد أن انتهى من شرحها وتحليلها: «انظر - هداك الله - لأبيات هذه القصيدة، فأفردها بيتًا بيتًا تجد ظروف جواهر، أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف. ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق. فإنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث. وَأَكِلُكَ إلى سلامة ذوقك وعلو همتك، إن كنت من أهل الرغبة فى الاستكمال، لتتبع هذه الطريقة المثلى»[2].

وقد عقب د. محمد مندور على هذا القول بما رفع قيمته، فقال: «وهذه العبارات - وإن تكن تقريظًا خالصًا - إلا أننا نحس فيها بشىء يعتبر جديدًا كل الجدة فى عصر الشيخ حسين. وهذا الشىء هو حديثه عن نسق القصيدة، وأنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر... فمثل هذا النقد لم تسمع به فى نقدنا الأدبى المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن، عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازنى يطالبان متأثرين بالشعر الغربى بوحدة القصيدة العضوية، وتنسيق تصميمها، حتى رأينا الأستاذ العقاد ينقد قصيدة شوقى فى رثاء الزعيم مصطفى كامل نقدًا لاذعًا، ويستخدم فى هذا النقد تفكك القصيدة، وانعدام النسق فيها، بحيث استطاع الناقد أن

---

(١) الوسيلة ٢/٤٦٤. رواد التجديد ٤٧. التراث النقدى ٤٨، ٥٣.
(٢) الوسيلة ٢/٤٧٩.

يقدم ويؤخر كيفما شاء من أبيات القصيدة، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة»[١].

ولحسن الحظ لدينا اعتراف صريح من ناقد من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الوحدة العضوية للقصيدة. فقد اعترف شكرى فى رسالة من رسائله إلى د. أحمد عبد الحميد غراب بأنه أخذ هذا التصور من الأدب الإنجليزى، وإن كان عارفًا بوجود نماذج منه فى الأدب العربى. قال: «وحدة القصيدة أخذته عن الشعر الإنجليزى. ولكنها موجودة فى الشعر العربى أيضًا فى قصائد الوصف خصوصًا، وفى كل قصيدة تقتضى الوحدة. وهى موجودة فى الشعر الإنجليزى أيضًا فى كل قصيدة تقتضى الوحدة كقصائد الوصف والقصص وغيرها»[٢].

وأكد التصور فى رسالة أخرى، وأضاف نماذج إنجليزية تفتقد الوحدة ونماذج عربية فيها وحدة، قال: «يمكننى أن أستشهد بألف قصيدة عربية بها وحدة القصيدة. ويمكننى أن أستشهد بقصائد إنجليزية ليست فيها وحدة، مثلاً قصيدة «رسالة عن الإنسان» لإسكندر بوب من الشعر الذى يسمى Didactic (تعليمى)، لا أعرف أين تكون وحدةُ القصيدة. ففيها كلها وعظ وآداب من الشرق إلى الغرب وقصيدة «رثاء البصرة» لابن الرومى لما فتحها زعيم الزنج، أليست كلها وحدة من أول بيت لآخر بيت»[٣].

ويكفينا هذا الاعتراف وإعلان أكثر الدارسين أن من تحدثوا عن الوحدة العضوية من النقاد إنما استلهموا كلامهم من كولردج، ويكفينا أيضًا لمعرفة أن عبد الرحمن شكرى لم يحسن فهم الوحدة العضوية. فحديثه عن الوحدة فى الشعر العربى ينطبق على وحدة الموضوع أكثر مما ينطبق على أية وحدة أخرى، كما يظهر واضحًا فى حديثه عن قصيدة «البصرة» لابن الرومى. ولننتقل إلى العناصر التى تندرج تحت هذا الموضوع.

١٠٦ - عيب التفكك:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على عيب القصيدة التى لا تتلاحم أجزاؤها فى كل واحد، وطبق بعضهم هذا المبدأ على شعراء معينين، أو قصائد محددة.

قال خليل مطران يعيب القصيدة العربية القديمة والقصيدة الحديثة التقليدية: «منذ هذا

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ٢١. د. عز الدين الأمين ٢١. التراث النقدى ٤٧.

(٢) عبد الرحمن شكرى ٢٧٧.

(٣) نفس الموضع.

العهد (صدر الإسلام)... أخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التى خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو وأمثال هذه الأغراض، فى قصائد لا ارتباط بين معانيها، ولا تلاحم بين أجزائها... وربما اجتمع فى الواحدة منها ما يجتمع فى أحد المتاحف من النفائس. ولكن بلا صلة ولا تسلسل. وناهيك عما فى الغزل والثناء وشكوى الدهر... من المواضيع التى لا يضمها موضع إلا تتشاتم وتتلاكم، وتتناهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض. ولولا اختيار الألفاظ وحسن الأسلوب وبدائع الصور التركيبية، وكذلك لولا مؤالفة أذهان العرب لصيغة القريض وتركيبه من هذه القِدَدِ المتنافرة... لكان مثلنا الآن عند مطالعة الكثير من شعرهم مثل الأجانب، الذين - إذا ترجمت لهم وجردت من تحلياتها اللفظية - حارت بها - بصائرهم، وكذبت ظنونهم أبصارهم، لتناقض أسبابها وتناكر وجوهها، ولتساءلوا وهم لا يهتدون إلى حل يصح السكوت عليه: أين الرابطة بين قول الشاعر مثلاً:

أيَا لائمى إنْ كنتَ وقتَ اللوائمِ   علمتَ بما بِى بين تلك المَعَالِمِ

وما يليه من الأبيات الغرامية؟»[1].

وعقد المازنى موازنة بين القصيدة العَربية والقصيدة الغربية من حيث الوحدة، ثم عاب العربية بالتفكك والتخلف، قال: «قد كان من أول دلائل التجديد فى الشعر المصرى أن عدل الشعراء عن اعتبار البيت وحدة قائمة بذاتها، وكلامًا تامًّا مستقلاً عما عداه... وقد كان من نتائج ذلك أن خلا الشعر العصرى من التفكك الذى كان من أظهر عيوب المقلدين. ولولا ذلك لما استطاع الشعر المصرى أن يتزحزح عما كان يلزمه إياه جمود المقلدين وعبث المتكلفين. وكيف كان يسع الشعر أن يتقدم أو تدب فيه الحياة لو أنه بقى مجموعة من الأوصال المفككة والأشلاء المبعثرة؟»[2].

ولما كان العقاد الناقد الذى افتخر بأنه هو الذى بدأ الحديث عن الوحدة العضوية، ودافع عنها وفسرها إلى أن توطدت فى الذهن العربى، فقد أفاض الحديث عنها وردده فى كثير من مقالاته وكتبه، وكثرت العناصر التى التفت إليها واتسع مجالها.

وعرف التفكك بأن تكون القصيدة مجموعة مبددة من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية. ووصم ذلك بأن ليس الوحدة العضوية الصحيحة، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى. فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض والروى

(١) المجلة المصرية - ١٦ يونيو ١٩٠٠ - ص٤٢. التجديد فى شعر خليل مطران ١٤٣. التراث النقدى ٩٨.
(٢) حصاد الهشيم ٢٣. صندوق الدنيا ٢٣٠.

وحدة معنوية، جاز إذن أن ننقل البيت من قصية إلى مثلها، دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز[1].

وعاب القصائد المتفككة ونزل بها إلى أحط الدرجات قال: «متى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة، بل هو كأمشاج الجنين المُخْدَج، بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة، لا يتميز لها عضو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة... وإذ كان ذلك كذلك، فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المَهِيل، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه فى قمته»[2].

ولم يكتف العقاد بهذا النقد النظرى للتفكك بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطبقه على إحدى قصائد أحمد شوقى. ووقف وقفة طويلة عند ترتيب أبياتها. وأعلن أنه ترتيب غير حتمى، فيمكن ترتيبها على عدة أنحاء أخرى دون أن تفقد القصيدة شيئًا من معانيها أو قيمتها[3].

واشترك فى عيب هذا النوع من القصائد أغلب النقاد، قال: د. أحمد ضيف مثلاً بعد أن حلل إحدى القصائد الأندلسية: «هذا خلط فى تركيب القصيدة، ولكنه خلط معهود عند شعراء العرب، فالقصيدة من هذه الوجهة من الشعر الجميل»[4]. فلم يقف موقفًا حاسمًا إلى جوار رأيه. وقال حسن صالح الجداوى:«مما عيب على بعض شعرائنا تفكك منظومهم»[5].وقال إسماعيل مظهر وهو ينقد أحمد شوقى: «على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى نقص آخر قد نراه أنكى من النقص الأول. فإن أكثر قصائد شوقى المشهورة بين الناس عبارة عن أبيات لا يجمع بينها من شىء إلا أن شوقى ناظمها. فالقصيدة عند شوقى عبارة عن حلقات منفصلة غير متصلة، وليست كلًّا واحدًا متلائم النواحى، مترابط الأجزاء[6]، ثم فعل ما فعله العقاد، وغير ترتيب أبيات إحدى قصائده ليبرهن على صدق دعواه. وقال د. محمد حسين هيكل وهو يرصد محاولات الشبان فى التجديد الشعرى ويعيب عليها بعض القصور:

---

(١) الديوان ١٣٠. فصول من النقد ٧٩. د. عز الدين الأمين ١٧٣. أبولو ١١٧. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ١٢٢. وحركة البعث ١٩٣ محمد عبد الغنى حسن: العقاد وقضية الشعر ٨٧.

(٢) الديوان ١٣٠، ١٣٢. عباس العقاد ناقدًا ٤١١. فصول من النقد ٨٠. د. محمد زغلول سلام ٣٢٣.

(٣) الديوان ١٢٠ - ١٤١.

(٤) بلاغة العرب فى الأندلس ١٤٢. د. عز الدين الأمين ٣٢٠.

(٥) أنين ورنين ١٩٢.

(٦) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر فى ١٩٢٧/٤/٣٠ - ص١٣.

«وهى لما توفق إلى الخروج بالشعر من هلهلته التى تجعل أكثر قصائده وليس بين البيت فيها وما بعده صلة..»[1].

فإذا عدنا إلى كولردج الذى يجمع مؤرخو النقد على رد فكرة الوحدة العضوية إليه، نجده حقًا يذهب إلى أن أسمى درجات الجمال أن نرى المتعدد منسجمًا فى وحدته[2]. بل تذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إن ما قام به العقاد وإسماعيل مظهر من اللعب بترتيب أبيات قصائد أحمد شوقى مستلهم من أحد أقوال كولردج الذى صرح فيه بأننا لا نستطيع أن نغير كلمة بأخرى، أو أن نغير موضع كلمة فى أعمال شكسبير وملتون، دون أن نفسد العمل الفنى نفسه الذى يقع ذلك فيه[3].

١٠٧ - تسمية القصيدة المفككة:

أنكر العقاد على العمل الشعرى الذى لا تتوفر له الوحدة العضوية أن يسمى قصيدة، وإنما هو عدد من الأبيات المتجاورة. قال وهو يتلاعب بترتيب مرثاة أحمد شوقى لمصطفى كامل: «تقريرًا لذلك نأتى هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد حد الابتعاد عن الترتيب الأول، ليقرأها القارئ المرتاب، ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها، ولا سياق، ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها»[4].

ووافقه أبو شادى فقال: «فقد لا يكون النظم المهلهل المترنح شعرًا بأى حال حينما يكون النظم المركز زاخرًا بعوالم من الفكر والخيال والعاطفة منظمة كانتظام الذرة وانسجام جزئياتها»[5].

ويتفق هذا القول مع قول كولردج: «إن النقاد الفلسفيين لكل العصور قد اتفقوا على التأكيد بأن الأبيات الجميلة منفردة جاءت أو مزدوجة ليست قصيدة، وإن القطعة المفككة التى لا تروقنا أجزاؤها ليست قصيدة معترفًا بها كذلك»[6]. ونريد بالاتفاق هنا الاتفاق فى العبارة

---

(١) ثورة الأدب ٦٠.

(٢) مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠٢.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ٨٢.

(٤) الديوان ١٣٢. عباس العقاد ناقدًا ٤١٧.

(٥) الثقافة - العدد ٧٢٥ - ص٩.

(٦) الن تيت ١٠٠. الثقافية - العدد ١٩٣ - ص٩٨٧. سيرة أدبية ٢٤٨. B.L. ١٤٨ - ١٤٩. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ٩٢.

أيضًا فإنهم اتفقوا فى العنصر السابق على عيب القصيدة المفككة. أما فى العنصر الحالى فقد اتفقوا على عدم جدارة هذا النوع من الأعمال الشعرية باسم القصيدة.

١٠٨ - الحكم على الأبيات منفردة:

اتفق الرومانسيون على اجتناب الحكم على الأبيات منفردة. قال خليل مطران فى مقدمة ديوانه: «هذا شعر.. لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره، وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موقعه»[١].

وعاب شكرى من يلتقط أبياتًا من قصيدة ثم يحكم عليها، فيعجب بما يناسب ذوقه، وينبذ ما لا يناسبه، من غير أن يبحث عن السبب الذى جعل الشاعر ينظم فى قصيدته هذه المعانى. فإن قيمة البيت عنده «فى الصلة التى بين معناه وبين موضع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل. ولا يصح أن يكون البيت شاذًا خارجًا عن مكانه من القصيدة، بعيدًا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينًا بتفهم الصلة التى بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة بل بالنظرة المتأملة الفنية[٢].

وفى نفس الاتجاه يقول العقاد: «رأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءًا قائمًا بنفسه لا عضوًا متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد. كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئًا من جوهرها»[٣].

ويتفق هذا مع آراء الرومانسيين الأوربيين. فالشعر الغنائى عندهم لا يعتمد على الحدث ولكن على الصورة. ولكل صورة فى القصيدة وظيفة تتعاون مع قريناتها من الصور الأخرى، كى تحدث الأثر المتكامل الذى يهدف إليه الشاعر. ولا يتيسر للصورة أن تؤدى وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله. وتبعًا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضًا[٤].

---

(١) ديوانه ١/٩. د. محمد مندور ٧٠. التراث النقدى ١٠٠. رواد التجديد ٤٦.

(٢) دواوينه ٣٦٦. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢. محمد سليمان أشرف ٥٧ جماعة أبولو ٨٨.

(٣) الديوان ١٣٦. ديوان العقاد ٤/٣٥٢. عباس العقاد ناقدًا ٤١١، ٤١٣. فصول من النقد ٨٠. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية: ١٢٣. تطور النقد العربى ٣٤٦. رواد التجديد ٦٦.

(٤) المجلة - العدد ٣٢ - ص٧٦.

١٠٩ - الحكم على جملة القصيدة:

اتفق الرومانسيون على الحكم على القصيدة جملة واحد، وفى مجموعها.

قال خليل مطران فى مقدمة ديوانه: «بل ينظر (قائله) إلى جملة القصيدة فى تركيبها، وفى ترتيبها، وفى تناسق معانيها وتوافقها..»[١].

وقال شكرى: «فينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل، لا من حيث هى أبيات مستقلة. فإننا - إذا فعلنا ذلك - وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصدة. ومثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا. وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير»[٢].

وقال المازنى: «هذا يستوجب أن ينظر القارئ فى القصيدة جملة لا بيتًا بيتًا، كما هى العادة. فإن ما فى الأبيات من المعانى - إذا تدبرتها واحدًا واحـدًا - ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذى إليه قصد الشاعر، وشرحًا له وتبيينا[٣].

وقال أبو شادى: «يجب نقد الأثر الفنى (القصيدة مثلًا) كوحدة لا تتجزأ، بحيث يوجه النقد إلى جوهرها ولبها»[٤].

وتستلهم هذه الأقوال قول كولردج: «ليست الصور وحدها.. هى الشىء الوحيد الذى يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معيارًا للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة. وحينما تتحول فيها الكثرة إلى

---

(١) ١/٩. د. محمد مندور ٧٠. التراث النقدى ١٠١. رواد التجديد ٦٥.

(٢) دواوينه ٣٦٦. محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى ٥٧. تطور النقد العربى ٣٤٦. جماعة أبولو ٨٨. رواد التجديد ٦٥. د. كمال نشأت ٢٤٣. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ١١٢. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨٢. د. محمد مندور ٧٥. الرشيدى ١٧٩. محمد عبد الغنى حسن: العقاد وقضية الشعر ٦٣. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

(٣) شعر حافظ ٦.

(٤) الشفق الباكى ١١٩٩. جماعة أبولو ٢٢٤.

الوحدة، والتتالى إلى لحظة واحدة، وحينا يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[1].

١١٠ - القصيدة أجزاء متناسقة:

اتفق الرومانسيون على أن القصيدة أجزاء تتناسق فى كل، فتصير واحدًا شاملًا.

قال المازنى بعد أن فرغ من الحديث عن القصيدة العربية: «على عكس ذلك القصيدة فى الشعر الغربى. فإن البيت فيها أو «السطر» كما يسمونه ليس بالوحدة، ولا استقلال له ولا انقطاع عما يسبقه أو يليه... والقصيدة مجموع متناسق ووحدة متجاوبة الأجزاء»[2].

وقال العقاد: «الأسلوب الذى يطلبه قارئ يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه شىء مستقل عما قبله وبعده، غير الأسلوب الذى يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه، وترقب ما بعده. فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها. أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت. وليس يظن القصيدة شيئًا إلا أن يكون فيها «بيت قصيدة»، ولو كانت هى لغوًا مبددًا لا موجب لاتساقه فى نظام..»[3].

وتتفق هذه الأقوال مع إصرار كولردج على تناسق أجزاء القصيدة وارتباط عناصرها معا برباط لا ينفصم، مما يؤدى إلى وحدة العمل الفنى[4].

١١١ - القصيدة أجزاء متكاملة:

اتفق الرومانسيون على أن أجزاء القصيدة تتكامل وترتقى إلى أن تحقق ما رمى إليه الشاعر فى القصيدة.

ولذلك شبه المازنى أبيات القصيدة بدرجات السلم، قال: «إنما هو (أى البيت) جزء من كل، ودرجة من درجات السلم». وجعلوا (أى الشعراء المجددين) القصيدة هى الكل الذى تتساير أبعاضه إلى الغرض الذى قيلت فيه ووضعت له»[5].

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧ سيرة أدبية ٢٥٦. B.L ١٥٣.
(٢) صندوق الدنيا ٢٣٠.
(٣) ديوانه ٤/٣٥٢. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨٢. جماعة أبولو ٩١.
(٤) الثقافة - العدد ١٩٣ - ص٩٨٧. سيرة أدبية ٢٤٩. B.L ١٤٩.
(٥) صندوق الدنيا ٢٣٠.

وقال العقاد: «القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بإعطائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها»[1].

وقال أبو شادى: «أما أنا فقد آمنت - بعد تأمل تقدى طويل فى شعرى وفى شعر غيرى - بأن هناك ما يصح أن يسمى «بالتبادل» وهو تعويض الكل للجزء للكل..»[2].

ويتفق هذا مع قول كولردج أن أجزاء القصيدة لابد أن تتساند فيما بينها، ويفسر بعضها بعضًا، ويتسجم كل على قدره مع الغرض[3] فالعمل الفنى عنده كل متكامل، يتميز بتكامل أجزائه وتفاعلها وتداخلها من أجل بلوغ وحدته؛ لأن ذلك معيار جودة الشكل[4].

١١٢ - وجوب رباط عام:

اتفق الرومانسيون على وجوب وجود رباط واحد عام يربط بين جميع أجزاء القصيدة.

قال خليل مطران وهو يعيب القصيدة العربية فى شكلها المعروف: «قصائد... لا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها»[5].

ورحب المازنى كما رأينا بقصيدة (ترجمة شيطان) للعقاد ترحيبًا حارًا لأنه رآها تقوم على فكرة خاصة، تدور حولها القصيدة كلها، فتحقق بذلك الوحدة العضوية أو البناء الفنى فى تعبيره[6].

وقد رأينا فى العنصر السابق العقاد يتحدث عن الخاطر (أو الخواطر المتجانسة) الذى يجب أن تتم القصيدة تصويره. ثم عاد إلى الحديث عنه عندما اعتبر التفكك «أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة، وتقطع النفس فيها، وقصر الفكرة، وجفاف السليقة. فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم وبصات نور منقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة، يريك كل

---

(١) الديوان ١٣٠. عباس العقاد ناقدًا ٤١٠، ٤١٢. فصول من النقد ٧٩. جماعة أبولو ٨٦، ١١٧. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ١٢٢. د. محمد زغلول سلام ٣٢٣. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨١، ٤٨٢، د. عز الدين الأمين ١٧٤. تطور النقد العربى ٣٤٥. رواد التجديد ٦٥.

(٢) الشفق الباكى ١١٩٩. جماعة أبولو ٢٢٤.

(٣) سيرة أدبية ٢٤٩. B.L. ١٤٩.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ٨٢. د. نصرت عبد الرحمن ١٣٨.

(٥) المجلة المصرية - ١٦ يونيو ١٩٠٠ - ص٤٢. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨١. التجديد فى شعر خليل مطران ١٤٣. التراث النقدى ٩٨.

(٦) حصاد الهشيم ٣٥، ٣٩. د. عز الدين الأمين ٢٢١.

جانب، وينير لك كل زاوية وشعبة»[١]. ووصم القصيدة المفككة بأنها (لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها»[٢].

وقال حسن صالح الجداوى: « مما عيب على بعض شعرائنا.. ضياع الارتباط الناشىء عن وحدة الخاطر العام»[٣]. وقال إسماعيل مظهر فى نقده لأحمد شوقى: «فالفكرة عند شوقى غير متصلة، بل إن شئت فقل: إن فى كل بيت من أبياته فكرة، وفى كل منها معنى، غير أن أعجب العجب أن هذه الفكرات وتلك المعانى فى مجموعها لا تكون كلا متلائم النواحى متصل الأجزاء»[٤].

وتستوحى هذه الأقوال موقف كولردج الذى كان يرى أن المهم حقًّا فى الشعر هو الشكل الباطنى العضوى، أى اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحادًا عضويًّا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء العمل الشعرى[٥].

١١٣ - رباط من الخيال والعاطفة:

ذهب العقاد إلى أن الخيال والعاطفة هما اللذان يربطان بين المعانى المتنوعة فى القصيدة فيؤديان إلى وحدتها العضوية. قال: «إن الحس لا يربط بين المعانى، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة. فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يشعر، تعود أن يدرك المعانى الواسعة والسوانح النفسية، التى تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات. فيأتى بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغنى فيها الاقتضاب. وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة، وقف إدراكه عند المتفرقات. فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات»[٦].

ويتفق هذا الموقف مع موقف كولردج[٧] الذى كان يرى أن الخيال هو الذى يبدع الشكل العضوى من باطن العمل الفنى ذاته، أى من فكرة فى نفس الشاعر، ولا يفرض عليه من

---

(١) الديوان ١٣١.

(٢) الديوان ١٣٢.

(٣) أتين ورنين ١٩٢.

(٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر فى ١٩٢٧/٤/٣٠ - ص١٣.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ٨٢ - د. نصرت عبد الرحمن ١٣٧. سيرة أدبية ٢٥٤. د. العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧. B.L. ١٥١.

(٦) عباس العقاد ناقدًا ٤١٢. د. محمد زغلول سلام ٣٢٥.

(٧) د. نصرت عبد الرحمن ١١٧. د. عبد المنعم تليمة ٢٠٠. فصل النقد الإنجليزى ١٢٥. سيرة أدبية ٢٥١، ٢٥٢. B.L ١٥٠، ١٥١.

الخارج، ووصل الأمر به إلى أن يجعل عنوان الفصل الثالث عشر من سيرته الأدبية «فى الخيال أو القوة الموحدة» «On the imagination or essemplastic power».

١١٤ - القصيدة كائن حى:

اتفق الرومانسيون على أن القصيدة كائن حى، وشبهوها بالإنسان.

قال المازنى: «الشعر ككل كائن حى. ولو أنا أخذنا رأس رجل فغرزناه بين كتفى رجل آخر، وأقمنا ذلك كله على ساقى إنسان ثالث، لما وسعنا أن نخرج من هذه الأشتات الملفقة آدميًا حيًا. وإنما الإنسان إنسان بالحياة الشائعة فيه، والدم المتدفق فى عروقه وشرايينه. وكما أن الرأس وحده أو الساعد أو الصدر أو القلب ليس بالإنسان، بل الإنسان هو «الجملة» بما تنطوى عليه من الحياة، و «الكل» بما هو شائع فيه وفائض به من الروح، كذلك البيت المفرد من القصيدة لا ينبغى أن يكون وحدة. وإنما الوحدة القصيدة كلها بما تنطوى عليه ويندمج فيها»[١].

ومثل هذا القول نجده عند العقاد فى قوله: «فالقصيدة كالجسم الحى، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة»[٢].

ويتفق مع تصور الرومانسيين غير العرب للقصيدة بأنها بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها[٣].

* * *

لا شك أن الوحدة التى وصفت بالعضوية، بالمفهوم الأوربى، تصور جديد كل الجدة على النقد العربى. بل هو نقيض ما هو متعارف عليه من جمال البيت المفرد. ذلك أن الشعر العربى بلغ كماله وهو شعر يروى، والرواية دون الكتابة تستبيح كمال المعنى فى البيت الفرد. يضاف إلى ذلك أن ظروفًا متعددة تجمعت لدى العربى فجعلته يهتم اهتمامًا شديدًا بالقافية بل يعطيها من المرتبة ما لم يعطها أدب آخر، حتى صارت ركنًا لا يستغنى عنه أبدًا فى الأدب العربى

---

(١) صندوق الدنيا ٢٣٠.

(٢) الديوان ١٣٠. عباس العقاد ناقدًا ٤١٠. فصول من النقد ٧٩. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨٢. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ١٢٢. د. محمد زغلول سلام ٣٢٣. تطور النقد العربى ٣٤٥. محمد عبد الغنى حسن ٦٢، ٨٨. رواد التجديد ٦٥.

(٣) المجلة - العدد ٣ - ص٧٧.

واستلزم ذلك بطبيعة الحال ظهور الوحدة التامة فى الشعر العربى. وانضم إلى ذلك حب العربى للإيجاز. فإن ذلك الحب دفعه إلى أن يركز فكره فى الجملة الواحدة، أو البيت الواحد أكثر مما يبسطه فى القصيدة المتكاملة.

ولم تبد الوحدة العضوية فى أقوال نقادنا العرب إلا أواخر القرن التاسع عشر. وقد حاول كثيرون من النقاد المتعاطفين مع الوحدة مثل شكرى أن يثبتوا وجود وحدة فى القصيدة العربية القديمة بصورتها المعهودة. وقد أفلحوا فى عدد طيب من القصائد، غير أنهم أفلحوا فى إثبات وجود وحدة عاطفية، أو وحدة موضوعية فيها ليس إلا، أما التلاحم فى جميع أبيات القصيدة مثلما ورد فى التصور الأوربى فلم يفلحوا فى إثباته، فالقصيدة العربية فى صورتها المعهودة التى ثبتها ابن قتيبة والتزم بها شعراء العربية فى كل زمان ومكان إلى قريب من وقتنا، تشتمل على عدة موضوعات متباعدة تبدأ من الغزل والبكاء على أطلال الحب والزمن البائد، وتمر بوصف الصحراء، وتنتهى بالموضوع الأساسى الذى نظمها الشاعر من أجله، إن لم تتجمل هذه النهاية ببيت أو أكثر فى الحكمة.

حقًا لدى بعض النقاد القدامى مثل ابن طباطبـا بعض الأفكار عن وحـدة، أرادوا من القصيدة العربية أن تخضع لها. ولكن هذه الأفكار لا تقترب من صورة الوحدة الأوربية، بل لا تغير صورة القصيدة العربية. وإنما تنبع منها، وتجرى عليها بعض التحسينات لتبدو على شىء من التماسك، ولا تصدم أذن المستمع أو عين القارئ بالقفزات السريعة التى لا ربـاط بين ما قبلها وما بعدها.

ومن ينظر فى العناصر التى تندرج تحت هذا الموضوع لا تخطىء عينه أن النقاد المصريين تأثروا فيها كلها بكولردج، الذى كان أطول الرومانسيين حديثًا عن الوحدة العضوية، وأشدهم احتفالاً بها وإبانة لأهميتها. ولا نعنى بذلك أن صورة القصيدة عند بقية الرومانسيين الإنجليز كانت تختلف عن الصورة التى رسمها كولردج، وإنما هى صورة واحدة. ومن ثم فالقول بتأثر رومانسيينا بكولردج لا يقتضى عدم اطلاعهم على ما كان عند غيره وتأثرهم به.

ويبدو من العناصر أن رومانسيينا منذ رائدهم خليل مطران شرعوا يتمردون على الصورة التقليدية للقصيدة، ويضعون تصورًا جديدًا لها. ووقع العبء الأكبر فى وضع هذا التصور على كتف العقاد، فحمله فى اقتدار. وتلاه فى ذلك المازنى، ثم عبد الرحمن شكرى، وأبـو شادى وشاركهم فى هذا د. أحمد ضيف، وإسماعيل مظهـر ود. محمد حسـين هيكل وحسن صـالح الجداوى.

ولم يقتصر التأثير على الأفكار الرئيسية بل تعداها إلى بعض الأفكار الجزئية، مثل عدم استحقاق القصيدة المفككة الأبيات لاسم القصيدة.

كما تعدى التأثير النقد النظرى إلى النقد التطبيقى. فقد وجد العقاد وأحمد ضيف وإسماعيل مظهر، كولردج يقول إنك لا تستطيع أن تغير موضع كلمة، أو بيت فى شعر شكسبير وملتون. فاتخذوا من هذا القول منارا اهتدوا به فى نقد أحمد شوقى، وبعض القصائد القديمة، على أساس أن تغيير مواضع الأبيات فيها لا يؤدى إلى تغيير ملموس فى مدلولها الكلى والجزئى.



الخاتمــة

تتبعت فى هذا البحث النقد المصرى الخاص بالشعر الغنائى فى النصف الأول من القرن العشرين. وعنيت عناية خاصة بالأقوال التى أدلى بها النقاد الثلاثة الذين عرفوا باسم «جماعة الديوان» والنقاد الذين عرفوا باسم «جماعة أبولو»، والنقاد الذين سلكوا مسلكهم، وإن لم ينتموا إلى هؤلاء أو أولئك، مؤمنة أنهم جميعا «الرومانسيون» الذين تبحث عنهم هذه الرسالة.

وأضفت إليهم جماعة من النقاد، قد يكون من الغريب أن أسميهم بالرومانسيين، لأنهم لم يتجهوا اتجاهًا إبداعيًا بارزًا، خاصة فى الشعر، غير أننى وجدتهم عاصروا الرومانسيين معاصرة تامة، وصدرت منهم أقوال توافق أقوالهم، فرأيت أن أذكرهم دون إلحاح كبير عليهم، لأننى رأيت أن إهمالهم نقص فى البحث. وأعنى بهذه الجماعة فئة الدارسين الجامعيين خاصة، من أمثال د. أحمد أمين ود. أحمد ضيف ود. شوقى ضيف، وبعض الكاتبين فى الأدب مثل على أدهم.

ولم أهمل غير الرومانسيين إهمالاً تامًا، بل كثيرًا ما أوردت أقوال الإحيائيين من الجيل الذى سبق ظهور الرومانسيين لأكشف عن النقلة التى تمت من النقد الإحيائى إلى النقد الرومانسى، وأوردت أقوال الإحيائيين من الجيل الذى عاصر الرومانسيين، لأكشف عن الفرق بين موقف الفريقين من الفكرة الواحدة لاختلاف منطلق كل فريق أولاً، ولأكشف ثانيًا عن الآثار التى تسربت من النقد الرومانسى إلى النقد الإحيائى، والمدى الذى وصل إليه كل أثر من هذه الآثار عند الإحيائيين.

ولا أريد أن أقول: إن هذا البحث عنى بالنقد الرومانسى من جميع النواحى ودرس كل ما اشتمل عليه من العناصر والجزئيات، أى أنه يؤرخ له تاريخًا شاملاً ودقيقًا. فذلك أمر لم يرد على خاطرى، لأنه بعيد كل البعد عن هدف البحث ومجاله. حقًا حاولت الرسالة استقصاء كل ما تعرض له النقاد الرومانسيون من جوانب. فعلت الرسالة ذلك لا لتؤرخ له وإنما لتعرضه على آراء النقاد الرومانسيين الإنجليز، وتلتقط الآراء التى اتفق فيها الفريقان جميعًا، أو بعضهما، وتخضعها لما استطاعت من دراسة. أما الآراء التى لم تر بينها اتفاقًا ولا تقاربًا فقد طرحتها، لأنها ليست من شأن الأدب المقارن، الذى تنتمى إليه هذه الدراسة.

ولذلك ظهر النقاد المصريون مقلدين للنقاد الإنجليز أو متأثرين بهم فى كل ما أدلوا به من أقوال. وقد يظن قارئ هذا البحث أن نقادنا عاشوا عالة على النقاد الإنجليز خاصة، والأوربيين عامة، فى كل آرائهم. ويظن أيضًا أن نقادنا لم يتأثروا أى تأثر بالتراث النقدى العربى القديم والحديث. ويظن أيضا أنهم فقدوا شخصياتهم، وعدموا القدرة على الابتكار، فلم تصدر عنهم أفكار خاصة من اجتهادهم الشخصى. وكل تلك الظنون خاطئة، لأنها تنظر إلى مجال واحد، ثم تتصور أنه كل المجالات، وتغض النظر عن كل مجال آخر وراءه. وقد يكون فى هذه المجالات الرائع أو الذى يستحق التسجيل على الأقل، ولكنه لا يدخل باب المقارنات.

وفى مواضع كثيرة تساءلت: هل أنا مطمئنة كل الاطمئنان إلى أن نقادنا أخذوا ما صدر منهم من آراء فيها من النقاد الإنجليز؟ وأحببت بالنفى فى يقين. ولكننى أبقيت عليها، لأننى إذا كنت فقدت اليقين بالتأثير لصعوبة إثباته فى بعض الأحيان فمازال عندى يقين بالاتفاق أو التقارب، اتفاق الفريقين وتقاربها فى الرؤية. وذلك كاف ليدفعنى إلى التسجيل، على الرغم من اكتشافى التقارب بين الرؤية العربية والرؤية الإنجليزية.

وحاولت فى كل موقف أن أتجنب التعميم، الذى لجأ إليه كثير من الباحثين قبلى، الذين اكتفوا بالتعليق على الأقوال المصرية بأنها متأثرة بالرومانسيين. وقصدت إلى التحديد، بتعيين الناقدين الإنجليزى الذى تأثر به الناقد المصرى، أو اتفق معه فى الرأى. وسجلت ذلك فى كل موقف أمكننى التحديد فيه. واضطرنى ذلك أحيانًا إلى أن أعدد أسماء النقاد الإنجليز. وفى بعض المواضع القليلة ذكرت عامة الرومانسيين دون تحديد. والسبب فى الحالتين أن النقاد الإنجليز – أو غالبيتهم – كانوا قد اتفقوا على رأى واحد، فصارت التفرقة بينهم عسيرة بل لا معنى لها.

ورأيت ألا أكتفى برأى واحد من نقادنا الرومانسيين فى كل رأى من الآراء، بل بذلت الجهد لأبين مواقفهم جميعًا، خاصة آراء عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى وعباس محمود العقاد وأحمد زكى أبى شادى. فاستقام الأمر فى مواقف كثيرة. ولم يستقم فى بعضها، فلم أعثر على موقف لأحد النقاد المصريين أو أكثر من ناقد. بل لم أعثر فى بعض المواقف إلا على رأى ناقد واحد. وأعتقد أن السبب فى ذلك أن منهم من طالت به الحياة. وواصل النشاط فى الحياة الأدبية مثل العقاد وأبى شادى، ومنهم من ابتعد عن ذلك النشاط الأدبى مدة طويلة مثل شكرى، ومنهم من قصرت حياته مثل المازنى. فليس من الضرورى أن نجد أقوالاً لكل واحد منهم فى كل موضوع أو موقف.

ولما كانت هذه الرسالة تهدف إلى النقد المقارن، وتتناول بالدرس أثر ظاهرة أدبية فى ظاهرة

أخرى، فإنها كانت تكتفى بأسباب الانفاق أو التقارب بين الأدباء المعنيين. ولا تعنى بتتبع الموقف الشامل لأى واحد من الأدباء فى أى موضوع من الموضوعات، لأن ذلك - فيما أعتقد - وراء هدفها، ويمكن التمثيل لذلك بأننى لا أعد ما كتبته فى موقف المازنى مثلا - أو غيره - من العاطفة مصورًا لموقفه الشامل منها، على الرغم من إطالتى فى الحديث عنها، وتتبعى لعناصر متعدد منها، واقتباسى أقوالاً متعددة صدرت منه عن العنصر الواحد.

كذلك رأيت أن تحقيق الهدف الذى أسعى إليه تحقيقًا دقيقًا، وتوضيح مجال الدراسة الذى أعنى به، يفرضان على الاعتماد الملتزم بالنصوص، ففعلت ذلك وغاليت فيه إلى درجة أعتقد أن بعض الدارسين سيعيبها. ولكننى فعلت ذلك عن عمد. فعلته وفاء بمنهج المدرسة الفرنسية التى لا تعترف إلا بالنصوص. وفعلته لأننى رأيت بعض الدارسين قبلى استنتجوا من أقوال النقاد المصريين ما لم أستطع أن أتفق معهم فيه. وفعلته لأننى أردت أن تكون هذه النصوص برهانًا على صحة ما استنتجته وما أقوله.

ورأيت أن أفتت الواحد بحسب العناصر التى يحتوى عليها، وأتناول كل عنصر على حدة، ولا أخلطه بغيره مما يندرج معه تحت عنوان عام واحد، مهما كانت درجة القرب بينها. لأننى رأيت أن هذا التفتيت يبرز الاتفاق أكثر مما يبرزه أى منهج آخر. بل يصل أحيانًا إلى إبانة الاتفاق فى التعبير أو فى استخدام أحد المصطلحات، الشىء الذى قد يختفى إذا ما أتيت بالنص غير مفتت.

وأرجو أن تكون رسالتى قد حققت الهدف الذى رمت إليه، وأتمنى فى إخلاص أن يشاركنى القارئ ذلك الاعتقاد.

فقد كشفت أن النقاد الرومانسيين المصريين تناولوا جميع جوانب عملية الإبداع الشعرى. فتحدثوا عن الجوانب الأساسية، من إبداع فنى، ومفهوم الشعر، وعناصره، ووظائفه، ومن نسق القصيدة، إلى جانب بعض الجوانب الإضافية مثل الدفاع عن الشعر وإمكانية ترجمته.

وكشفت أنهم بدءوا الحديث عن جزئيات لم يكن الإحيائيون قبلهم يتحدثون فيها، مثل حديثهم عن ترجمة الشعر والوحدة العضوية مثلًا، وأنهم أفاضوا فى جزئيات أومأ إليها الإحيائيون أو تناولوها عبورًا من غير تفصيل، مثل الحديث عن الخيال.

وكشفت أن ما اتفق الرومانسيون والإحيائيون على الحديث عنه مثل العاطفة واللغة، اختلفوا فى نظرتهم إليه اختلافًا كبيرًا يباعد بين الموقفين تباعدًا ملحوظًا.

وكشفت القسط الذى أسهم به كبار النقاد الرومانسيين الأربعة فى حركة النقد المصرى، والاتفاق والاختلاف بينهم.

وكشفت أن النقاد المصريين اعتمدوا اعتمادًا تامًا على النقاد الإنجليز فى بعض الجزئيات، مثل التفرقة بين الخيال والوهم والوحدة العضوية، وتأثروا بهم فى جوانب أساسية مثل عملية الإبداع ومفهوم الشعر، وتأثروا بهم مع تأثرهم بالتراث العربى واجتهادهم فى بعض الجزئيات، مثل الحديث عن بعض عناصر الشعر.

وكشفت مقدار الدَّيْن الذى تدين به حركة النقد الرومانسية المصرية لحركة النقد الرومانسية الإنجليزية عامة، ولكل واحد من نقادها الكبار خاصة، وما يدين به كل واحدمن نقادنا الرومانسيين الكبار لكل واحد من النقاد الإنجليز الكبار.

وصححت بعض المقولات التى شاعت فى عالم الأدب العربى وصارت من الحقائق التى لا يشك فيها، مثل القول بأن هازلت أكثر النقاد الإنجليز تأثيرا فى العقاد والمازنى. فإن دينهما لوردزورث وكولردج لا يقل عن دينهما له. وعند تحرى الدقة تجد المنهج العلمى يفرض علينا النظر إلى كل موضوع على حدة، لأن التأثير انفرد به كولردج فى موضوع الوحدة العضوية مثلًا، وكاد ينفرد به فى موضوع الخيال خاصة التفرقة بينه وبين الوهم، وبرز وردزورث بروزًا لاخفاء فيه فى موضوع الإبداع الفنى. كذلك أبانت الرسالة أن المازنى كان قريبًا من شلى قربه من هازلت بل ربما كان أكثر قربًا من شلى.

وكشفت الصراع الذى خاضه شعراؤنا ونقادنا من أجل تجديد الشعر العربى، والانتقال به من عصر الإحياء إلى عصر الرومانسية، وتمهيد كل الطرق ليعترف به المجتمع الأدبى فى مصر، عن طريقق ترجمة الكتب والأعمال وكتابة المقالات، وعقد الاجتماعات، والندوات وإثارة المساجلات والمناقشات فى الصحف والمجلات.

وكشفت مدى أهمية معرفة اللغات الأجنبية، واتساع ثقافة الشعراء والكتاب والنقاد وتنوعها، وأثر ذلك العظيم فى دفع الحركة الأدبية إلى الأمام والارتقاء ثراء وابتكارًا.

كان هدفنا من هذا البحث كبيرًا، جاهدنا ما وسعنا الجهد إلى تحقيقه. فإن تحقق منه جزء ولم تتحقق أجزاء، فحسبنا أننا لم ندخر وسعًا، ولم نبخل بجهد. ولنا فى مستقبل الدراسات النقدية والأدبية المقارنة آمال ما تزال عريضة، نساهم فى تحقيقها أفرادًا وجماعات بإذن الله. وهو وحده سبحانه ولىّ التوفيق.

* * *

الملاحـق

نصوص النقد الإنجليزى
محاضرة ولى الدين يكن


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نصوص النقد الإنجليزى

1. ..... of the objects which I proposed to myself, it was not the least important to effect, as far as possible a settlement of the long-continued controversy concerning the true nature of poetic diction and at the same time to define with the utmost impartiality the real poetic character of the poet, by whose writings this controversy was first kindled.
   (Biographia literaria, Ch. I, P.I.)

2. The process of creation here described sounds like the deliberate evocation of a past emotion which reappears only. as «Kindred» and not identical with what it was in the past. In many passags Words worth acknowledged the share of consciousness in poetic composition.
   (Wellek, Hist. Of Mod. Crit, P.139).

3. It was the union of deep feeling with profound thought; the fine balance of truth in observing, with the imaginative faculty in modifing the objects observed; and, above all, the original gift of spreading the tone, the atmosphere, and with it the depth and height of the ideal world, around forms, incidents and situations of which, for the common view, custom had bedimmed all the lustre, had dried up the sparkle and the dew-drops.
   (B. L. Ch IV, 41).

4. To find no contradiction in the union of old and new,.... to carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which everyday for perhaps forty years had rendered familiar.
   (B. L., Ch IV, P. 41).

5. What is poetry is so nearly the same question with, what is a poet that is answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.
   (B.L. Ch. XIV, P. 150).

6. In one place, Coleridge tries to introduce a distinction between «Poesy» and

«Potry»: Poesy is a generic name of all fine arts, poetry is to be limited to works whose medium is words.
(Wellek, 1955, P. 166).

7. A poem is that species of composition which is opposed to works of science by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part.
(B.L., Ch. XIV, P. 148).

8. The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the Theoria Sacra of Burnet, Furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even without the contradistinguishing objects of a poem.
(B. L., Ch XIV, 149).

9. Many people suppose that poetry is something to be found only in books, contained in lines of ten syllables, with like endings, but wherever there is a sense of beauty, or power, or harmony, as in the motion of a wave of the sea, in the growth of a flower that spreads its sweet leaves to the air, and dedicates its beauty to the sun, there is poetry, in its birth.
(Lectures 1).

10. There is no thought or feeling that can have entered into the mind of man, which would be eager to communicate to others, or which they would listen to with delight, that is not a fit subject for poetry.
(Lectures 2).

11. He sees all men as living «in a world of their own making» so that» if poetry is a dream, the business of life is much the same «Man» is a poetical Animal», because dreams, wishes, and aspirations make up his world; poetry by giving perfect expression to the «inmost recesses of thought, or to unrealised passions, relieves» the indistinct and importunate cravings of the will.
(Foukes: Romantic Criticism, P. 108).

12. Plato banished the poets from his commonwealth, lest their descriptions of the natural man should spoil his mathematical man, who was to be without passions and affections, who was neither to laugh nor weep, to feel sorrow nor anger, to be cast down nor elated by anythicg. Tpiuiwas a chimera, however, which never existed but in the brain of the inventor; and Homer's poetical world has outlived Plato's Philosophical republic.
(Lectures 4).

13. The action and reaction are equal; the keenness of immediate suffering only gives us a more intense aspiration after, and a more intimate participation with the antagonist world of good.
(Lectures 9).

14. Impassioned poetry is an emanation of the moral and intellectual part of our nature, as well as of the sensitibe, of the desire to know, the will to act, and the power to feel; and ought to appeal to these different parts of our constitution, in order to be perfect.
(Lectures 9).

15. Oaths and nicknames are only a more vulgar sort of poetry or rhetoric.
(Lectures 10).

16. It is the perfect coincidence of the image and the words with the feeling we have, and of which we cannot get rid in any other way, that gives an instant satisfaction to the thought. This is equally the origin of wit and fancy, of comedy and tragedy, of the sublime and pathetic.
(Lectures 11).

17. Painting gives the object itself, poetry what it implies. Painting embodies what a thing contains in itself, poetry suggests what exists out of it, in any manner connected with it........
(Lectures 16).

18. Poetry in its matter and form is natural imagery or feeling, combined with passion and fancy.
(Lectures 17).

19. When composition begins inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet.
(Shelley, Defence, P. 153).

20. Humble and rustic life was generally chosen because in that condition the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language.
(Morley, P. 850).

21. It was published as an experiment, which, I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and that

quantity of pleasure may be imparted, which a poet may rationally endeavour to impart.
(Morley, P. 849).

22. By now he has moved so far from the preface that he feels poetic diction to require a certain aloofness from the language of real life.....
(Watson, 1966, P. XI).

23. The very act of poetic composition itself is, and is allowed to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a corre spondent difference of language, as truly, though not Perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage or jealousy.
(Biographia Literaria, Ch 18, P. 181).

24. Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question, why is the attention to be thus stimulated? Now, the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself; for this we have shown to be conditional, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions to which the metrical form is superadded.
(Biographia Literaria, Ch. 18, P. 179).

25. Thoughts that voluntary move Harmonious numbers.
(Lectures 17).

26. It is the music of language answering to the music of the mind, untying as it were the secret soul of harmony.
(Lectures 18).

27. As often as articulation passes naturally into intonation, there poetry begins. Where one idea gives a tone and colour to others, where, one feeling melts others into it, there can be no reason why the same principle should not be extended to the sounds by which the voice utters these emotions of the soul, and blends syllables and lines into each other.
(Lectures 19).

28. In this respect, I entirely agree with those modern critics who assert that in order to move men to true sympathy we must use the familiar language of men..... But it must be the real laguage of men in general and not that of any particular class to whose society the writer happens to belong.
(Th. Hutchinson P. 274).

29. The faculty by which the poet conceives and produces- that is, images- individual forms in which are embodied universal ideas or abstractions.
(Wellek, 1955, P. 146).

30. Imagination, ... has no references to images that are merely a faithful copy, existing in the mind, of absent external objects, but is a word of higher import, denoting operations of the mind upon those objects, and processes of creation or of composition, governed by certain fixed laws.
(J. Morley P. 880)

31. O Cuckoo. shall I call thee Bird
Or but a wandering voice?
(Morley P. 204, 881.)

32. These processes of imagination are carried on either by conferring additional properties upon an object, or abstraction from it some of those which it actually possesses, and thus enabling it to react upon the mind which hath performed the process like a new existence.
(Morley P. 881)

33. As a huge stone is sometimes seen to lie
Couched on the bald top of an eminence,
Wonder to all who do the same espy
By what means it could thither come, and whence,
So that it seems a thing endued wuth sense,
Like a sea-beast crawled forth, which on a shelf
Of rock or sand reposeth, there to sun himself.
(Morley. P. 881.)

34. Such seemed this man; not all alive or dead
Nor all asleep, in his extreme old age.
(Morley P. 882)

35. 4thly, : Imagination and Fancy, to modify, to create, and to associate.
(J. Morley P. 878.)

36. My objection is only that the definition is too general. To aggregate and to associate, to evoke and to combine, belong as well to the Imagination as to the Fancy;............
(Morley P. 883)

37. Imagination..... recoils from everything but the plastic, the pliant, and the indefinite.
(Morley P. 883)

38. .... as far back as 1801, in one letter to Thomas Poole........, he speaks of the human mind as made in the image of the Creator, and in a letter to Richard

Harp, in January, 1804, he describes one imagination as a dim analogy of creation.
(Brett, 1969, P. 421)

39. The explanation which Mr. Wordsworth has himself given will be found to differ from mine, chiefly, perhaps, as our objects are different... But it was Mr. Wordsworth's purpose to consider the influence of fancy and imagination as they are manifested in poetry, and from the different effects to conclude their diversity in kind; while it is my object to investigate the seminal principle, and then from the kind to deduce the degree.
(Biographia Literaria, Ch. IV, P. 44)

40. If we translate disease into health, delirium becomes fancy, and mania imagination: Fancy assembling and juxtaposing images without fusing them; Imagination moulding them into a new whole in the heat of a predominant passion,
(Willey, Ninteenth Cent. St. P. 13)

41. This power.......... reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects......
(Biographia Literaria, Ch, XIV, P. 150)

42. As fire converts to fire the things it burns,
As we our food into our nature change.

43. From their gross matter she abstracts their forms,
And draws a kind of quintessence from things;
Which to her proper nature she transforms.
To bear them light on her celestial wings
Thus does she, when from individual states.
She doth abstract the universal kinds;
which than re-clothed in divers names and fates.
Steal access through our senses to our minds.
(Biographia Literaria, Ch. XIV, P. 150)

44. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word 'Choice', But equally with the ordinary memory, it must receive all its materials ready made from the law of association.
(Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)

45. I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. (Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)
46. The secondary I consider as an echo of the former, Co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It **dissolves, diffuses, dissipates,** in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, **it struggles to idealize and to unify.** It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. (Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)
47. And as imagination bodies forth
    The forms of things unknown, the poet's pen
    Turns them to shape, and gives to airy nothing
    A local habitation and a name.
    Such tricks hath strong imagination
    (Lectures 3.)
48. (as flame bends to flame) strives to like itself to some other image of kindred beauty or grandeur.
    (Lectures 5)
49. "Our eyes are made the fools" of our other faculties.
    (Lectures 5)
50. This is the universal law of the imagination:
    That it would but apprhend some joy,
    It comprehends some bringer of that joy;
    Or in the night imagining some fear,
    How easy is each bush suppos'd a bear.
    (Lectures 6).
51. It is the undefined and uncommon that gives birth and scope to the imagination; We can only fancy what we do not know.
    (Lectures 14)
52. He begins by stating as an axiom what Coleridge tries to prove the power of the imagination to perceive, in some sense, essential reality with a directness impossible to the discursive faculties.
    (Hough, Rom. Powts, P. 151)
53. The poet must "bind together by passion and knowledge the vast empire of human society". Readers must be "humbled and humanized, in order that they

may be purified and exalted". **Thus poetry effects a catharsis:** Partly of false feelings, such as the prejudices arising through false refinement and social snobbery, and partly of bad and vicious feelings such as hatred or malice... He produces an "accord of sublimated humanity".
(Wellek, 1955, P. 140)

54. "Every great poet is a teacher: I wish either to be considered as a teacher, or as nothing".

55. A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interests and circumstances of the writer himself.... from the alienation and, if I may hazard such an expression, the utter **aloofness** of the poet's own feelings from those of which he is at once the painter and the analyst. (Biographia Literaria. Ch XV, P.p 152-3)

56. Still, they are distinct and widely differnt faculties. Genius and imagination are unifying, reconciling.... while talent and fancy are only combinatory and thus mechanistic, associationist.
Genius is a gift, talent is manufactured; genius is creative, talent mechanical. (Welleck, 1955, P. 164)

57. "Sincerity" is Wordsworth's constant standard for judging poetry, including his own. In the curious three essays "Upon Epitaphs" (1810) he assumes that the composer of an epitaph must give proof that he himself has been moved "that he is a" sincere mourner" that his heart was not cold, that his soul labored. (Welleck, 1955, P. 137)

58. My first impression I often find detestable; and it is frequently true of second words as of second (1) thoughts, that they are best.

59. Shakespeare's characters........ may be termed **ideal realities**. They are not the things themselves, so much as abstracts of the things, which a great mind takes into itself, and there naturalized them to its own conception.
(Brett, Fancy & Imag. P.56)

محاضرة ولى الدين بك يكن
فى
النادى الملوكى الأدبى بالإسكندرية
عن مجلة المقتطف



فالاشتراكية بقولها انها توفير العمل اولاً ثم توفير المنفعة على قدر العمل قد اخذت هذا المبدأ عن اساس راهن هو نظام الحي نفسه والعلم بنظام الاجتماع على هذه الصورة يجعل القيام بالواجب من قبيل نيل الحق فلا يثقل الكبير حق الصغير ولا يتوانى الصغير عن حق الكبير والأ لحق الضرر بالاثنين على حدّ سوى وساء حال الاجتماع عموماً · بل العلم بذلك من هذا السبيل يسهل القيام بالعمل المفروض منهُ عن مبادئ قوية مكينة وهذا ما حملني على القول بان الاشتراكية لا تنتشر في نظام الاجتماع الأ اذا انتشرت مبادئ العلوم الطبيعية نفسها وهكذا كما قلت واقول تصبح الاشتراكية لا مذهباً من المذاهب او تعليماً من التعاليم مقحماً في نظام الاجتماع كما كانت تبدو في تعاليم النظريين بعيدة المنال بل نتيجة لازمة للعلم الطبيعي نفسهِ ولا يتم ذلك كما ينبغي الأ اذا انتشر العلم الطبيعي انتشار العلوم النظرية في الماضي وتدرَّبت الطبائع عليهِ كما تدرَّبت على تلك كما سبق القول

فاذا لم تفهم ما هي الاشتراكية الصحيحة كما اسميها ولم تفهم كذلك اهمية علاقتها بالعلوم الطبيعية بعد كل هذا البيان فالذنب ليس عليَّ بل الذنب حينئذٍ على تشبعك من مبادىء علومك النظرية القديمة التي تدرَّبت عليها حتى اليوم وهذه ان لم اكن قد تمكنت من اقناعك بفساد اساسها الذي اقمت عليهِ فحسبي ان اكون قد اقلقتك فيها والشك اول طريق الهدى

الشعر العصري وكيف ينبغي ان يكون (1)

سادتي · ما احسن مجلسكم وما احقهُ بثناء يشاكلهُ في حسنهِ · ولكنَّ هيهات · من اين اوتي لساني تلك الفصاحة · ومتى استطاع خاطري هذه الاجادة · غير اني لا ارضى لنفسي معذرة · لا بد من كلمة اقولها · اثني عليكم كما استطيع · لا كما ينبغي · فاقنعوا مني بالقليل · ان على آثارهِ كثيراً مما ستفيض بهِ قرائح اخواني الشعراء اذا تعاقبوا بعدي على هذا الموقف · تلك اغاني العصر الجديد · يحيي بها دولة الادب الجديدة · في هذه البلدة القديمة

تمنيت ان امتع بمثل هذه الساعة · ان عندي احاديث اعددتها لها · وتمنى هذا النادي الادبي متكلماً يقف وقفتي · فتوافقت الامنيتان وكان الفضل لكم في تحقيقها · فتساجلوا معهُ الشكر · ولكم عندي المزيد

(1) خطبة لحضرة ولي الدين بك يكن تليت في النادي الملوكي الادبي بالاسكندرية في ٢٨ نوفمبر الماضي

اما بعدُ . فان حديثي لكم اليوم هو في « الشعر العصري وكيف ينبغي ان يكون » هذا موضوع تحيرتُ وانا خائف منهُ . انهُ لصعب المسالك . كثير الشعاب . اذا انطلقتُ بكم في مجاهلهِ اجهدتكم . ولكنني ادع صعبهُ واسلك بكم سهلهُ . فعسى ان تمنحوني صفحاً او تستطيعوا معي صبرا

سادتي . ان في مواضع الحس من الانفس قوى كامنة . الحقيقة تسكنها والخيال يهيجها . تظل في معترك الجذل والاسى مشتدة ومتخاذلة . فاذا عراها طرب او ادركها حنين فاضت معاني على البداهة وتدفقت الفاظاً من الالسن . كذلك يلهم الشعر فان افرغ في الوزن ورُصّع بالقوافي كان نظماً . وان تآلف في الديباجة وطرز بالجمل كان بياناً

ما كل نظم شعراً ولا كل شعر نظماً . ولو كان النظم وحدهُ سبيلاً الى الشعر ما قصر عنهُ احد من الراغبين . بل ان في البيان شعراً لا تبلغ نبرات الاوزان مبلغهُ من الانفس ولا يقع رنين القوافي وقعهُ من الاذان . وخير من كليهما ترجيع القماري بالاسحار . وهينمة النسائم بالاصائل . وحفيف الاشجار بين الرياض . وخرير المياه في الغدران . وانتظام الانداء في سلوك الاشعة . وتلاعب الفراش على مجامع الازهار . كل ذلك شعر لا تعمُّد فيهِ ولا تكلُّف . وافصح منهُ زفير الساهد ودمعة المهجور . وانين الموجع . ودعوة المظلوم . فذلك اما صبابة نفس او ذوب فؤاد . ان قطرة الطل على ورقة الورد بيت يرى ولا يسمع . وان النَّور الساقط من العود اللدن بيت يكتب ثم يمحى . وفي حياة كل خافقة وموت كل ساكنة ديوان من الشعر . يستمد منهُ كل خاطر ويؤديهِ كل لسان

قال ابن اوس الطائي يصف احدى قصائدهِ :

حذيتْ حذاء الحضرمية ارهفت   واجابها التحضير والتلقينُ
انسية وحشية كثرت بها   حركات اهل الارض وهي سكونُ
ينبوعها خضل وحلي قريضها   حلي الهدى ونسيجها موضون
اما المعاني فهي ابكار اذا   نصت ولكنّ القوافي عون

فهذا وصف المتكلف غير المجيد . ولو كنت اجيد الشعر لحاولت ان اقول :

عصف الهوى بلواعج فأثارها   هيهات يتلو ذا الحراك سكونُ
هذي صبابة انفس ام اعين   ولقد تشابه انفس وعيون
ان الفؤاد يفيض عند حنينهِ   شعراً فما كان الشرار يكون

ولما نطق الاقدمون بالشعر نطقوا بهِ احسن منا . ثم استخلصوا كلامهم من امالي

الانفس والاعين . فقال ملك ملوك الشعر امرؤ القيس في وصف جبل :

كأن ثبيراً في عرانين وبلهِ كبير اناس في بجادٍ مزملِ

وقال قاضي الشعراء النابغة في وصف السلطان

فانك كالليل الذي هو مدركي وان خلت ان المنتأى عنك واسعُ

وقال علقمة في مدح رجل أكرمهُ

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة الى ضوء نار باليفاع تحرّقُ

تشب لمقرورين يصطليانها وبات على النار الندى والمحلق

ولم في الحكاية ووصف الحال اشياء كثيرة كالمعلقات وكرائية ابن ابي ربيعة . ثم اخذ المخضرمون والمولدون يهذبون الشعر ويضيقون مسالكهُ حتى بات لا يتجاوز الخمسة ابواب وهي المديح والهجاء والرثاء والغزل والفخر . ثم اتت طائفة من ادعياء الشعر ادخلت فيهِ الصناعات اللفظية كالجناس والتورية وما لا يستخيل بالانعكاس والطي والنشر وغير ذلك حتى اصبح الشعر وقد ادرك عصرنا كالخلاة . فيها صنوف من الحصى كل يرصنها على ذوقهِ ولا يقبل منهُ احد ما يكون خارجاً عن الخلاة . ولا يرضون عمن لا يرصّ رص سابقيهِ

دالت دولة الشعر العربي من منذ ثمانية اعصر . وآخر من عرفت من ملوك الشعر هو ابن المعتز . ولقد اتى بهذا الفن الذي سماهُ البديع افسد بهِ شعر الناس فما افلح بعدهُ شاعر الى العصر الماضي . فطلع فيهِ المرحوم البارودي محمود سامي باشا . فاكرمهُ الله يوم الهمهُ ان يقول :

اسمع في قلبي دبيب المنى والمح الشبهة في خاطري

فوقف يومئذٍ الى جانب المجيدين من شعراء الدولة العباسية . ثم نشأ بعدهُ كثير من الناس واتاهُ اكثرهم او كاد . ولان كان في ايامنا من قربت المسافة بينهم وبين ابي تمام والبحتري والمتنبي فليس في ايامنا ممن خلقوا شعراء لها الا القليل

يقول لامارتين : ايتها الليالي . اطوي سجل الافق في سكون

ايتها الكواكب تهادي متراقصة في سبلك المتجانسة

ضمي جناحيك

ايتها الارض خففي من اصدائك

وانصتي لامواجك على الرمال

ايها البحر هز صور الاله

الذي منحك الامواج

وفينا اناس قبضوا على حبال العيس لا يدعونها · ووقفوا على اطلال لم يروها يندبونها

وما زلت طرباً حين سمعت شوقي بك يقول في وصف عبده الحمولي

يسمع الليل منهُ في الصبح يا ليـ ـل فيصغي مستمهلاً في قرارهْ

وقولهُ وقد اوجز قصة كل عاشق في بيت واحد

نظرةٌ فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

ثم شاء ان يسلك سبيلاً جديدة فقال

صوني جمالك عنا انـا بشر من التراب وهذا الحسن روحاني

او فابتغي فلكاً تأوينهُ ملكا لم يتخذ شركاً في العالم الفاني

فما انتهى الأ وقد ادركهُ الاعياء ووقف لا يتقدم خطوة بعد ذلك

سادتي · اصف لكم حبيبة الشعراء عندنا · اذن فاسمعوا :

رمح هو القد ورمانتان هما النهدان ومرآة هي الصدر وابريق هو العنق وفوق هذا التركيب العجيب وردتان تكونان وجنتين وعقربان يصيران صدغين وحق من العاج يصبح فماً · اما العينان فسهمان واما الحاجبان فقوسان يقوم بينهما سيف هو الانف ثم يتراكب الشعر فيكون اعلاهُ عناقيد كرم ويكون اسفلهُ حية · فمن كان يثبت على لقاء هذه الحبيبة المخوفة فاني افزع منها الى الله

على ان في ايامنا شاعرين هما احدثا للشعر عهداً جديداً · اريد صديقي خليل مطران واحمد محرم · اما خليل فمعانيه احسن من الفاظهِ واما محرم فالفاظهُ اجمل من معانيهِ · قال هذان الشاعران في فنون كثيرة ولم يقتصرا على تكلف المديح · وما اراد شيئاً الاَّ احسناهُ

يقول خليل في احدى مراثيهِ

مات كنضير الفروع يلزمها بعد الردى حسنها الى الابدِ

في جاه اوراقهِ و بين حلى ازهارهِ من مبشر وندي

في عز ملك الصبي وحاشية من غر آمالهِ بلا عددِ

في منتهى مجدهِ وصولتهِ اذ يقتل السعد لاهياً ويدي

ويصدم المكر غير ملتفت ويقحم الدهر غير مرتعدِ

ويترك القوم حائراً وجلاً منعقداً في لسان منتقدِ

يا راحلاً في الغداة عن نعم ثترى وعن بسطة وعن رغدِ

وتاركاً رسمهُ لفاقدهِ مصوراً بالجراح في الخلدِ
لا انكرت روحك التي امنت ما فارقت من محاوف الجسدِ

ولهُ مثل هذا مرتجلاً :

آه من نار الجوى فهي التي تفجر البركان من قلب رقيق
آه من صاع النوى فهو الذي يرسل الاحزان كالسيل الدفوق
ان تذيبوا هكذا اكبادنا يا بنينا فالردى اقسى العقوق

وقصيدة خليل في وصف بعلبك تبقى معجزة خالدة وهي اشهر من ان تشهر . ويقول محرم في وصف الخزان

ارى الهرمين قد همّا وشاقا وانت من الصبا في عنفوانِ
فناجيهما وقد قدراً خلفنا اليك فاقبلا يتباريانِ
وانك لو تسومهما سجوداً لخرا يسجدان ويضرعانِ
عليّ الجد يعجب سامعيهِ وليس عليّ وصف المهرجانِ

ومن معجزات محرم قولهُ في بر الوالدين

ناجياني ناجياني انتما لا النيرانِ
اشرقا في كل افق واطلعا في كل آنِ
ان هذا النور عهد بين نفسي والامانِ
انهُ ابهى المرائي انهُ اشهى الاماني
يا اميريّ ايها ما الذي تبتغيانِ
انا للامر مطيع فانظرا ما تأمرانِ
أتريدان حياتي فهي ما اوليتماني
من انا لو لم تكونا انتما انشأتماني
انتما مبدأ امري انتما مرجع شاني
ليس في الدنيا جزاء الذي اسديتماني

وديوان محرم كالروض في احسن ايام الربيع . تنزه عما في دواوين الشعراء من قولهم وقال يمدح فلاناً وقال يهجو فلاناً . وازدان بكل عنوان جديد . كالخزان والدين والفضيلة والاخلاق والآداب وحنو الجاهل وشهيدة العفاف واباء العذارى وسارقة الطفل . وغير ذلك

هذان اقدر الشعراء على خلق المعاني واكثرهم فنوناً واجودهم قريحة · وهما مع فضلهما لم يهبا العصر العشرين شيئاً من مبتغاه · ولو شئت لذكرت لكم بعض ما قاله شاعر صغير القدر · لا فضل له الا حبكم · ولكني ادعه في عجزه ولا اطيل ملالكم اليوم

سادتي · ان لغة الضاد في يومها كما كانت من منذ خمسة عشر عصراً · شعراؤها يكررون ما قاله اسلافهم ولا يحسنون التكرار · ولقد يجد الشاعر الف كلمة لشيء واحد مما سقط من الاستخدام كالرمح والدرع ولا يجد كلمة واحدة لشيء لا يزايل بصره · من منا يقدر ان يسمي ما بهذا المكان من الاثاث · كل ما نراه باعيننا نعرفه ولا نعرف له اسماً · لا بد من وضع كلمات يقع عليها الاختيار وتؤدى بها المعاني الجديدة · ثم لا بد من اختيار اشياء غير هذه التي ابتذلها التكرار

غرقت التيتانك وما رثاها شاعر فيما علمت · ولو كان لها راث فهو قائل مثل غيره · درر عادت الى البحر · وينبغي ان تلبس المعالي ثياب الحداد · والكون مظلم · والدموع كالمطر · وما شاعر بتارك خناق هذه المعاني المسكينة وهي تستغيث وتطلب ان تعتق رقابها

اجل ان من معايب الشعراء في عصرنا الجديد انهم مقيدون باستعارات وتشابيه ورثوها عن السلف فمن خرج عنها خرج عن الفصاحة . ولذا كان افصح شعرائنا اكثرهم حفظاً للشعر القديم · ولا ادري كيف يجمل المرء في ايامنا بثياب البداوة · وتأليف الكلام المطبوع اسهل تناولاً واحسن اثراً · ولو كانت القرائح غير مكدودة في التقلب ومرسلة في سبيل الاجتهاد لكان حظنا من الادب اكثر من حظ بني الغرب · لأن لغة الضاد لغة شعر · يحسد اهلها اهل سائر اللغات · وقوافي لغة الضاد واوزانها ووجوه الافادة فيها تستحدث اغاني تجتذب القلوب من بين الصدور · وليست لغة على وجه الارض مثل هذه الفضائل

سادتي · اذا عرفت الامة قدر الحسن · واعانته على المزيد · حق لها ان تطالبه بآخر ما يستطيع · فاما وشعراؤكم عيال عليكم · فلا تطلبوا منهم اكثر مما عندهم · اذا تقدمت الامم بآثارها في الادب لما ان تفخر وعلينا ان نصفق · وربما نشأ في هذه الامة شاعر لا يقعد به الجد عن بلوغ الغاية · فانتظروه معي · ارجو ان تعيشوا لايام الود واذا لم اكن معكم فاني احييكم بشعري القديم من وراء استار الغيب

المصادر والمراجع

الكتب العربية

١ – إبراهيم عبد القادر المازنى: حصاد الهشيم – الطبعة السابعة – المطبعة العصرية بمصر ١٩٦١.

٢ – إبراهيم عبد القادر المازنى: ديوانه – مطابع كوستاتسوماس وشركاه بالقاهرة – ١٣٨١/١٩٦١.

٣ – إبراهيم عبد القادر المازنى: شعر حافظ – الطبعة الأولى – مطبعة البوسفور بمصر ١٣٣٣/١٩١٥.

٤ – إبراهيم عبد القادر المازنى: الشعر: غاياته ووسائطه.

٥ – إبراهيم عبد القادر المازنى: صندوق الدنيا – الطبعة الأولى – مطبعة الترقى – ١٣٤٨/١٩٢٩.

٦ – إبراهيم عبد القادر المازنى: ع الماشى – مكتبة مصر ومطبعتها. د.ت.

٧ – إبراهيم عبد القادر المازنى: قبض الريح – الدار القومية بمصر – ٢٤ نوفمبر ١٩٦٠.

٨ – إبراهيم عبد القادر المازنى: مختارات من أدب المازنى – الدار القومية مصر – ٦ يوليو ١٩٦١.

٩ – أحمد أمين: النقد الأدبى – لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٣٧١/١٩٥٢.

١٠ – أحمد حسن الزيات: فى أصول الأدب – الطبعة الثالثة – مطبعة الرسالة ١٣٧٢/١٩٥٢.

١١ – أحمد زكى أبو شادى: أصداء الحياة – الطبعة الثانية – مطبعة التعاون – ١٩٣٧.

١٢ – أحمد زكى أبو شادى: أطياف الربيع – الطبعة الأولى – أول سبتمبر ١٩٣٣.

١٣ – أحمد زكى أبو شادى: أنداء الفجر – الطبعة الثانية – مطبعة التعاون – يولية ١٩٣٤.

١٤ – أحمد زكى أبو شادى: أنين ورنين – الطبعة الأولى – المطبعة السلفية – ١٣٤٣/١٩٢٥.

١٥ – أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون – الطبعة الأولى – دار الطباعة الحديثة بمصر – ١٩٥٨.

١٦ – أحمد زكى أبو شادى: الشفق الباكى – المطبعة السلفية بمصر – ١٣٤٥/١٩٢٦.

١٧ – أحمد زكى أبو شادى: فوق العباب – الطبعة الأولى – مطبعة التعاون بالقاهرة – أول يناير ١٩٣٥.

١٨ - أحمد زكى أبو شادى: قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الأولى - الشركة العربية للطباعة والنشر بمصر - مارس ١٩٥٩.

١٩ - أحمد زكى أبو شادى: قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع - الطبعة الأولى - مطبعة الظاهر بالقاهرة - ١٣٢٦.

٢٠ - أحمد زكى أبو شادى: قطرتان من النثر والنظم - مطبعة المؤيد بالقاهرة - ١٩٢٧/١٣٢٣.

٢١ - أحمد زكى أبو شادى: مذهبى - مطبعة التعاون بمصر. د.ت.

٢٢ - أحمد زكى أبو شادى: مسرح الأدب - مكتبة ومطبعة المؤيد بالقاهرة - دت.

٢٣ - أحمد زكى أبو شادى: الينبوع - الطبعة الأولى - يناير ١٩٣٤.

٢٤ - أحمد شوقى: أسواق الذهب - مطبعة الهلال بمصر - ١٩٣٢.

٢٥ - أحمد شوقى: الشوقيات - مطبعة الآداب والمؤيد بمصر - ١٨٩٨.

٢٦ - أحمد ضيف: بلاغة العرب فى الأندلس - الطبعة الثانية - مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٣٨/١٣٥٦.

٢٧ - د. أحمد عبد الحميد غراب: عبد الرحمن شكرى - العدد ١١ من أعلام العرب - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

٢٨ - أحمد محرم: ديوانه - هدية النيل - طبع مصر ١٩٠٨.

٢٩ - أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى - دار اليقظة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين - بيروت ١٩٦٣.

٣٠ - د. إسحق موسى الحسينى: النقد الأدبى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين - مطبعة الجبلاوى بمصر ١٩٦٧.

٣١ - ألن تيت: دراسات فى النقد - ترجمة عبد الرحمن ياغى - مكتبة المعارف - بيروت - ١٩٦١.

٣٢ - د. أنس داود : رواد التجديد فى الشعر العربى الحديث - دار الجيل للطباعة بمصر ١٩٧٥.

٣٣ - د. أنس داود: عبد الرحمن شكرى: نظرات فى شعره - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.

٣٤ - د. جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٨.

٣٥ - الحسن بن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده. الطبعة الرابعة - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٢.

٣٦ - حسين بن أحمد المرصفى: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية - المجلد الأول طبع مطبعتى

المدارس (أو المعارف) الملكية ١٢٩٢/١٨٧٥ - المجلد الثانى طبع مطبعتى المدارس الملكية ووادى النيل ١٢٩٦/١٨٧٩.

٣٧ - د. حسين نصار: الطبيعة والشاعر العربى - مكتبة مصر ١٣٩٢/١٩٧٢.

٣٨ - د. حلمى على مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين - الطبعة الأولى - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦.

٣٩ - حمزة فتح الله: المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية - المطبعة الأميرية بمصر ١٣١٢ هـ.

٤٠ - خليل مطران: ديوانه بدار الهلال بمصر - ١٩٤٩.

٤١ - د. رجاء عيد: الشعر والنغم - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٥.

٤٢ - روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى - الطبعة الأولى - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٢.

٤٣ - ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام - الطبعة الأولى - دار الكتاب اللبنانى - بيروت ١٩٧٢.

٤٤ - د. سعيد حسين منصور: التجديد فى شعر خليل مطران - الطبعة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية - ١٩٧٧.

٤٥ - سلامة موسى: الأدب للشعب - سلامة موسى للنشر والتوزيع - مصر - د.ت.

٤٦ - شلـــى: بروميثيوس طليقا - ترجمة د. لويس عوض - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٧.

٤٧ - د. شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر - دار المعارف بمصر ١٩٥٧.

٤٨ - د. شوقى ضيف: فصول فى الشعر ونقده - دار المعارف بمصر ١٩٧١.

٤٩ - د. شوقى اليمانى السكرى: تطور النقد الأدبى فى إنجلترا من أقدم العصور إلى الآن - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٦.

٥٠ - صالح جودت: م.ع. الهمشرى: حياته وشعره - مطابع كوستاتسوماس وشركاه بمصر ١٣٨٣/١٩٦٣.

٥١ - صالح جودت: ناجى: حياته وشعره - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر ١٩٦٠.

٥٢ - صامويل تيلور كولريدج: النظرية الرومانتيكية فى الشعر - سيرة أدبية لكولريدج - ترجمة د. عبد الحكيم حسان - دار المعارف بمصر ١٩٧١.

٥٣ - د. طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء - الطبعة الثالثة - دار المعارف - ١٣٥٦/١٩٣٧.

٥٤ - د. طه حسين: حافظ وشوقى.

٥٥ ـ د. طه حسين: خصام ونقد - الطبعة الأولى - دار العلم للملايين - بيروت - حزيران ١٩٥٥.

٥٦ ـ د. طه حسين: شعر ناجى - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٨١.

٥٧ ـ د. عاطف جودة نصر: الخيال: مفهومه ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤.

٥٨ - عباس محمود العقاد: آراء فى الآداب والفنون - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - بيروت - د.ت.

٥٩ ـ عباس محمود العقاد: أنا -

٦٠ ـ عباس محمود العقاد: بعد الأعاصير - دار المعارف بمصر - ١٩٥٠.

٦١ ـ عباس محمود العقاد: حياة قلم ، مطبعة الاستقلال الكبرى - د.ت.

٦٢ - عباس محمود العقاد: خلاصة اليومية والشذور - الطبعة الأولى - دار النصر للطباعة بالقاهرة - ١٩٦٨/١٣٨٨

٦٣ - عباس محمود العقاد: دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية - مطبعة دار العالم العربى - د.ت.

٦٤ - عباس محمود العقاد: وإبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان - الطبعة الثالثة - مطابع الشعب بمصر - د.ت.

٦٥ - عباس محمود العقاد: ديوانه - مطبعة المقتطف والمقطم - ١٩٢٨/١٣٤٦.

٦٦ - عباس محمود العقاد: ردود وحدود - الطبعة الأولى - دار حراء بمصر - ١٩٦٩.

٦٧ - عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب - مطبعة المقتطف والمقطم - ١٩٢٩.

٦٨ - عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - مطبعة حجازى بالقاهرة - ١٩٣٧/١٣٥٥.

٦٩ - عباس محمود العقاد: عابر سبيل - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٣٧/١٣٥٦.

٧٠ - عباس محمود العقاد: الفصول - المطبعة الأولى - مطبعة السعادة - ١٩٢٢/١٣٤١.

٧١ - عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - دار غريب للطباعة بالقاهرة - ١٩٧٧.

٧٢ - عباس محمود العقاد: مراجعات فى الآداب والفنون - المطبعة العصرية بمصر د.ت.

٧٣ - عباس محمود العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة - المطبعة التجارية الكبرى بالقاهرة - ١٩٢٤/١٣٤٣.

٧٤ - عباس محمود العقاد: وحى الأربعين - طبع مصر - ١٩٣٣.

٧٥ - عباس محمود العقاد: يسألونك - مطبعة مصر - ١٩٤٦/١٣٦٥.

٧٦ - عبد الحى دياب: التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد - دار الكاتب العربى بالقاهرة - ١٨٦٨/١٣٨٨.
٧٧ - عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدًا - مطابع الشعب بمصر - د.ت.
٧٨ - عبد الحى دياب: فصول فى النقد الأدبى الحديث - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥/٣/٣٠.
٧٩ - عبد الرحمن شكرى: الاعتراف - مطبعة جرجس غرزوزى بالإسكندرية - ١٩١٦.
٨٠ - عبد الرحمن شكرى: الثمرات - مطبعة جرجس غرزوزى بالإسكندرية - ١٣٣٥.
٨١ - عبد الرحمن شكرى: ديوانه - منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٠ - وأطلقت عليه اسم (دواوينه) تمييزا له عن كل واحد من دواوينه المستقلة.
٨٢ - د. عبد العزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث فى مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧.
٨٣ - د. عبد العزيز الدسوقى: جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية - ١٩٦٠.
٨٤ - د. عبد الفتاح الديدى: النقد والجمال عند العقاد - المطبعة الفنية الحديثة - ١٩٦٨.
٨٥ - د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨١.
٨٦ - د. عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة بالقاهرة - ١٩٧٦.
٨٧ - د. عبد المنعم تليمة: ود. عبد الحكيم راضى: النقد العربى - الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية - ١٩٧٧/١٣٩٧.
٨٨ - عبد الوهاب محمد المسيرى: ومحمد على زيد: الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى - مؤسسة سجل العرب - ١٩٦٤.
٨٩ - د. عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٧٠/١٣٩٠.
٩٠ - على أدهم: فصول فى الأدب والنقد والتاريخ - الهيئة المصرية - العامة للكتاب - ١٩٧٩.
٩١ - د. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٧٩.
٩٢ - فاروق خورشيد: مع المازنى - دار الهلال بمصر - ١٩٨٤.
٩٣ - فان تيجم: الأدب المقارن - ترجمة د. سامى الدروبى - دار الفكر العربى - المملكة العربية السعودية - ١٩٤٦/١٣٦٥.

٩٤ - فان تيغم: الرومنطيقية - ترجمة بهيج شعبان - دار بيروت - ١٩٥٦.

٩٥ - فؤاد صروف: كلمته فى تقديم ديوان (شعرى) لمحمود أبى الوفا - دار المعارف بمصر - ١٩٦٢.

٩٦ - فيرنون هول: موجز تاريخ النقد الأدبى - ترجمة د. محمود شكرى مصطفى ود. عبد الرحيم جبر - دار النجاح بيروت - ١٩٧١.

٩٧ - د. كامل السوافيرى: دراسات فى النقد الأدبى - الطبعة الأولى - مكتبة الوعى العربى بالقاهرة - ١٩٧٩.

٩٨ - د. كمال نشأت: أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث - دار الكاتب العربى بالقاهرة - ١٩٦٧.

٩٩ - د. كيلانى حسن سند: قضايا ودراسات فى النقد - دار الثقافة بالقاهرة - ١٩٧٩.

١٠٠ - د. لويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث - مطابع الطنانى وشركاه بمصر - مايو ١٩٦١.

١٠١ - د. ماهر حسن فهمى: حركة البعث فى الشعر العربى الحديث - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦٣.

المذاهب النقدية - دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع - الدوحة - قطر - وكثيرا ما أشرت إليه باسم المؤلف فقط.

١٠٢ - د. محمد أحمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد - الطبعة الأولى - دار المعارف بمصر - ١٩٨٠.

١٠٣ - د. محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وغربية - مطبعة السياسة والسياسة الأسبوعية - ٢٠ ديسمبر ١٩٢٩.

١٠٤ - د. محمد حسين هيكل: ثورة الأدب - مطبعة السياسة بمصر - ٨ مايو ١٩٣٣.

١٠٥ - محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - الطبعة الثانية - معهد البحوث والدراسات العربية - ١٣٩٠/١٩٧٠.

١٠٦ - محمد خليفة التونسى: فصول من النقد عند العقاد - مطبعة دار الهنا بمصر.

١٠٧ - د. محمد زغلول سلام: النقد الأدبى الحديث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٨١.

١٠٨ - د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨٠.

١٠٩ - د. محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٩.

١١٠ – محمد عبد الغنى حسن: و د . عبد العزيز الدسوقى : روضة المدارس : نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية . دراسة نقدية تحليلية – الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٧٥.

١١١ – محمد عبد الغنى حسن: وأصدقاؤه : العقاد وقضية الشعر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٩.

١١٢ – د. محمد عبد المنعم خفاجي: رائد الشعر الحديث – الطبعة الثانية – القاهرة – ١٩٥٥.

١١٣ – د. محمد غنيمى هلال: دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده – نهضة مصر – د.ت.

١١٤ – د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية – مطبعة دار العالم العربى بمصر. د.ت.

١١٥ – د. محمد غنيمى هلال: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث – الطبعة الثانية – المطبعة العالمية بمصر – ١٩٦٢.

١١٦ – د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث – دار نهضة مصر – د.ت.

١١٧ – د. محمد مندور: إبراهيم المازنى – دار نهضة مصر – د.ت.

١١٨ – د. محمد مندور: الأدب وفنونه – دار نهضة مصر – ١٩٧٤.

١١٩ – د. محمد مندور: خليل مطران – دار العالم العربى بالقاهرة – د.ت.

١٢٠ – د. محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى – مطبعة الرسالة بالقاهرة – ١٩٥٥، ١٩٥٧، ١٩٥٨.

١٢١ – د. محمد مندور: فى الأدب والنقد – دار نهضة مصر – ١٩٧٨.

١٢٢ – د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون – دار نهضة مصر – ١٩٨١.

١٢٣ – د. محمد النويهى: طبيعة الفن ومسئولية الفنان – الطبعة الثانية – مطبعة المعرفة بالقاهرة – مارس ١٩٦٤.

١٢٤ – د. محمود حامد شوكت: ود. رجاء محمد عيد: مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر – دار الجيل بمصر – ١٩٧٥.

١٢٥ – د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر – دار المعارف بمصر – ١٩٦٨.

١٢٦ – محمود سامى البارودى: ديوانه – المطبعة الأميرية بالقاهرة – ١٩٥٢.

١٢٧ – محيى الدين رضا: بلاغة العرب فى القرن العشرين – الطبعة الثانية – المطبعة الرحمانية بمصر – ١٩٢٤.

١٢٨ – مصطفى صادق الرافعى: وحى القلم – مطبعة الاستقامة ١٣٦٠/١٩٤١.

١٢٩ – مصطفى عبد اللطيف السحرتى: دراسات نقدية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٣٩٣/١٩٧٣.

١٣٠ - مصطفى عبد اللطيف السحرتى: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٨.

١٣١ - مصطفى لطفى المنفلوطى: مختاراته - الطبعة الثانية - مطبعة الاستقامة بمصر - ١٣٥٦/١٩٣٧. ويحتوى على مقال (مقابلة بين الشعر العربى والشعر الأفرنجى) للشيخ نجيب الحداد (ص ١٢٦ - ١٤٦).

١٣٢ - سير موريس بورا: الخيال الرومانسى - ترجمة إبراهيم الصيرفى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

١٣٣ - ميخائيل نعيمة: الغربال - المجلد الثالث من مجموعته الكاملة - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٧١.

١٣٤ - د. نصرت عبد الرحمن: فى النقد الحديث - الطبعة الأولى.

١٣٥ - وليم هارلت: مهمة الناقد - ترجمة نظمى خليل - الدار القومية بمصر - د.ت.

الدوريـات

١ - أبولـو.
٢ - الأقلام - العدد الخاص بالنقد الأدبي - نوفمبر ١٩٨٠.
٣ - الثقافة.
٤ - دراسات عربية وإسلامية - سلسلة أبحاث يشرف على إصدارها د. حامد طاهر - مكتبة الزهراء بالقاهرة - المجلد الثانى - جمادى الأولى ١٤٠٤/فبراير ١٩٨٤.
٥ - الرسالة.
٦ - الرسالة الجديدة.
٧ - السياسة الأسبوعية.
٨ - المجلة.
٩ - المصرية.
١٠ - المقتطف.
١١ - الهلال.
١٢ - Journal of Arabic Literature.

الرسائل الجامعية

١ - محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى - رسالة دكتوراه قدمت إلى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة سنة ٦٩/١٩٧٠.
٢ - Az-Zybaidi, Abd Al-Munim Khidir: Al-Akkad Critical Theoris.
رسالة دكتوراه قدمت إلى كلية الآداب بجامعة أدنبرة سنة ٦٥/١٩٦٦.
٣ - Subhi, Hasan Abbas: The Influence of Modern English Writers on Arab Poets from 1939 to 1960.
رسالة قدمت إلى جامعة أدنبرة فى يونية ١٩٦٨.

المراجع الإنجليزية

1. Abrams, M.H: English Romantic Poets with Modern Essays in Criticism, Oxford University Press, 1975.
2. Bradley, A.C: Oxford Lectures on Poetry, London 1955.
3. Brett, R.1.: Fancy and Imagination, Methuen & Co. 1973.
4. Clifford, G.L.: Eighteenth Centuray English Literature. New York 1959.
5. Coleridge, S.T.: Biographia Literaria, edited by J. Shawcross, Oxford University Press, 1958.
6. Foakes, R.A.: Romantic Criticism, London 1972.
7. Furst, Lilian R.: Romanticism, Methuen, London 1978.
8. Gayusi,. Salma Khadra: Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, E.J. Brill 1977.
9. Hazlitt: Lectures on the English Poets (The World's Classics) Oxford University Press, London 1952.
10. Hazlitt: Selected Writings of William Hazlitt edited by Christopher Solvesen, Canada February 1972.
11. Hoctor, P.H.M.: Matheu Arnold, University of Chicago Press 1964.
12. Hough, Graham: The Romantic Poets, Hutchinson of London 1976.
13. Lewis, C.Day: The Poetic Image, London 1969.
14. Peacock: Four Ages of Poetry, edited by Brett-Smith, Oxford 1972.
15. Semah, David: Four Egyptian Literary Critics, Leiden, E.J. Brill, 1974.
16. Shelley: The Complete Poetical Works of edited by Thomas Hutchinson, London, Oxford University Press 1929.
17. Shelley: Selected Poetry, Prose and Letters, edited by A.S.B. Glover for the Nonesuch Press, London 1951.
18. Shelley: Shelley's Literary and Philosophical Criticism, edited with an introduction by John Shawcross, London 1909.
19. Shelley: Shelley's Prose, or The Trumpet of a Prophecy, edited by David Lee

Clark, University of New Mexico press, 1966.

20. Smith, G.C.: A study of Wordsworth, London 1944.
21. Warren, Austin & Wellek, Rene: Theory of Literature, Lowe & Brydone, London 1954.
22. Wellek, Rene: Concepts of Criticism Yale University Press 1976.
23. Wellek, Rene: A History of Modern Criticism, 2-The Romantic Age, Yale University Press, 1970.
24. Willey, Basil: Nineteenth, Century Studies, Coleridge to Matthew Arnold, Cambridge University Press, 1949.
25. Williams, W.E.: A book of English Essays, Pelican Books 1973.
26. Wimsat, W.K. & Brooks, Cleanth: Literary Criticism-2, Romantic & Modern Criticism, University of Chicago Press 1978.
27. Wordsworth, William : The Complete Poetical Works of, edited by John Morley, London 1907.



محتويات الرسالة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

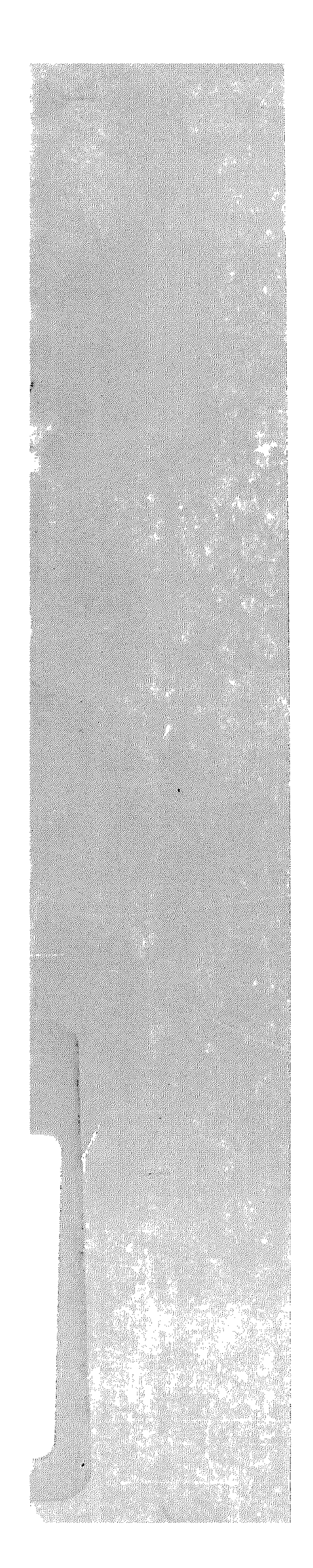
الصفحة

رقم الإيداع		١٩٩٢/٨٧٠٩
الترقيم الدولى	977-02-3850-3	ISBN

١/٩١/٢١١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



هـــذا الكتاب

لهذا البحث أربعة حدود ، تبين المجال الذى يدور فيه ، وأول هذه الحدود اننا ندرس النقاد الرومانسيين وحدهم ، فلا ندرس المدرسة التى كانت سائدة فى الميدان الأدبى قبل وجود الرومانسيين ، وهى مدرسة الإحيائيين.

أما الحد الثانى فهو أننا ندرس النقاد الرومانسيين فى مصر وحدها ، بالرغم من أن كل دارس للشعر العربى الحديث يعرف أن ذلك الاتجاه سيطر على الأدب العربى فى كل أقطاره . كما يعرف أن التشابه الشديد غلب على كل من مدرسة أبولّو المصرية ومدرسة المهجر. والحد الثالث يتعلق بالحدود الزمنية إذا قصرنا البحث على ما بين الحربين العالميتين ، لأن تلك الفترة هى التى ازدهرت فيها الحركة الرومانسية الحقة فى مصر. والحد الرابع أن هذا البحث قد اقتصر على النقد الإنجليزى.